افتتاحية . .

مــــا أحوجــــنا إلى غسّان كنفاني

❑ مالك صقور

من يعرف غسّان كنفاني؟

أقصد:

من لا يعرف غسّان كنفاني؟

وها قد مرّ أربعون عاماً على استشهاده...

من يذكر غسّان كنفاني، بعد أربعين عاماً على غيابه؟

أقصد:

من لا يتذكر غسّان كنفاني؟

بعد كل هذي السنين..

هل من يقرأ غسّان كنفاني اليوم؟

أقصد:

ماذا عن القضية التي اكتوى غسّان في أتونها، ووقف حياته من أجلها، ونذر نفسه لها، وكتب عنها، واستشهد في سبيلها؟

حقّاً، أين قضيّة فلسطين، بعد أربعة وستين عاماً على اغتصابها، وبعد أربعين عاماً على استشهاد الفارس البطل الموهوب؟؟

من ولد في الشهر الذي استشهد فيه غسّان كنفاني، أصبح عمره أربعين عاماً بالتمام والكمال، والأديب الشهيد عاش ستة وثلاثين عاماً فقط، فقد مضى من السنين أكثر مما عاش. وكأنّ يد الغدر تقف بالمرصاد لأصحاب العبقريّة الذين كانوا أصحاب قضيّة.

شاعر روسيا العظيم بوشكين، مثلاً، قضى في العمر نفسه تقريباً، لأنّ له قضيّة وقتل من أجلها. كذلك مواطنه وخلفه الشاعر

الكبير لير منتوف قتل لأنّه صاحب قضيّة. لوركا أيضاً قتل وفي العمر نفسه لأنه صاحب قضيّة. والقائمة تطول.

غسّان كنفاني كان صاحب قضيّة ورسالة، ولديه مشروع كبير، ولهذا طالته يدُ الغدر والخسّة الجبانة.

عندما استشهد غسّان كان عمر الثورة الفلسطينيّة سبع سنوات. أي في بداية انطلاقتها، لم تكد تضمد جراحها بعد أيلول الأسود في الأردن عام 1970، حتى اغتالوه.. وغسّان واحد من مناضليها، ومنظّريها، ومفكّريها، وكتّابها النادرين.

لو عاد غسّان اليوم، أو تطلّع من عليائه في ذكرى استشهاده الأربعين، بعد كلّ هذه السنين، ماذا كان سيقول، أم كان يكتفي بالذي كتبه ذات يوم "**ما تبقّى لها. ما تبقّى لكم. ما تبقّى لي. حساب البقايا. حساب الخسارة. حساب الموت. عبّارة بين خسارتين. نفق مسدودٌ من طرفيه**".

* * *

الشهداء وقود الثورة، هم المنارات الشاهقة الباسقة، ومن غير التضحيات الجسام، والقرابين الكثيرة، لن تستمر ثورة.

هذا بديهيّ، وضروريّ، ومعروف، ومسلّم به أيضاً، لكنّ المأساة كلّ المأساة، والفاجعة كلّ الفاجعة، أن يذهب دمُ الشهداء هدراً.

المأساة كلّ المأساة، والفاجعة كلّ الفاجعة، أن لا ترتفع الراية من بعدهم. والمأساة أيضاً، أن يدخل الشهداء غيهب النسيان وأن تُطوى رايتهم. والمأساة، أن يرتفع أشخاص على دم الشهداء، وأن يحتلّ أشخاص آخرون لا علاقة لهم بالثورة الكراسي، وأن يتقلدّوا المناصب، بعد أن احتكروا الغنائم، ولهفوا المكاسب. وتنعّموا بالثروات. ومع مرور الوقت، تناسوا ونسيوا الدماء الزكية الطاهرة. والمضني والمؤسي والمؤلم والأصعب والأنكى من هذا كلّه، أنهم صافحوا العدو الغاصب المغتصب، القاتل المجرم، الذي ولغ في دم الشعب، واستباح الأرض، واقتلع الشجر، وقتل البشر، ودمر الحجر.

* * *

حقّاً، بعد أربعين عاماً، ألا يحقّ لرفاق غسّان وأصدقائه وزملائه وقرّائه أن يسألوا: أين فلسطين؟ أين قضيّة فلسطين؟ قضيّة العرب المركزيّة، التي من أجلها وفي سبيلها استشهد قبل غسّان وبعده آلاف آلاف؟

أين القدس؟ قدس الأقداس؟ مهد المسيح!! مسرى محمّد!! وإحدى القبلتين!!

تحلُّ الذكرى الأربعون لاستشهاد غسّان كنفاني، والواقع العربي في أسوأ حالاته. فعوضاً عن الحدّ الأدنى من التضامن، أو الاتفاق بين الحكّام العرب، ازدادت الفرقة والتفرقة. ويا ليتها (فرقة) وحسب!!! بل شرعّوا وشرعوا بنهش اللّحم العربيّ وولغوا في دمه. فاستباحوا ليبيا وتركوها جثّة لا حول لها ولا

قوة، لتستشري فيها الحرب الأهليّة المدمّرة الشرسة. وخرّبوا تونس وتركوها نهباً لعقل ظلامي.

واليمن؟!! صار الدم يجري في اليمن حتى الركب. وأمّ الدنيا مصر أمست حقلاً للفوضى القاتلة ولاحتمالات لا نهائيّة.

وعوضاً من أن يخصصوا جزءاً يسيراً من أموالهم المهدورة، ويرسلوا "المجاهدين" إلى فلسطين، أهدروا مليارات المليارات وزجوا بآلاف الآف من المرتزقة من كل حدب وصوب، إلى سورية تحت يافطة "الجهاد والحرّية والديمقراطيّة" منفذين مآرب الامبريالية والصهيونية، لقتل شعبها وتقسيمها، وتقويضها، وتدمير منشآتها.. إذ يصعب على التاريخ، أن يجد مثيلاً للمجازر الرهيبة التي ارتكبت وترتكب بحق الآمنين من الشيوخ والنساء والأطفال بأفعال إجرامية رهيبة مبرمجة، ممنهجة، منظمة، لأنّ من ثوابت سورية الأبيّة فلسطين وقضيّتها.

عوضاً أن يتوجّه (الجهاد) وترسل الأموال إلى أطفال مخيمات فلسطين في الداخل والخارج، أصبحت سورية هي العدوّ الأوّل. وصارت "اسرائيل" هي السيّد والصديق لهم، ونقلوا القتال إلى فتن طائفيّة، وصارت إيران التي رفعت العلم الفلسطيني بدلاً من علم الكيان الغاصب وهي العدوّ الذي يجب أن يحارب، لأن إيران وسورية هما الداعمان الأساسيّان للمقاومة..

لو عاد غسّان اليوم، في هذه الذكرى الغالية على قلب كلّ شريف ووطنيّ فلسطينّي وعربيّ، ماذا كان سيقول؟

أتخيّله وهو في كلّ الرجولة والوسامة، يقول:

"أما قلت لكم يوماً: "**ستصبح الخيانة وجهة نظر**".

هانحن اليوم وجهاً لوجه، أمام هذه المقولة ـ النبوءة. أليس الذي يجري اليوم في الوطن العربي، وفلسطين يبرهن على صحة هذه المقولة.

من يلقي نظرة سريعة إلى تاريخ الصراع العربي ـ الصهيوني منذ ما قبل النكبة وحتى الآن سيجد: الانزياحات، والردّات، والتناحرات، والخلافات حتى الاقتتال واستخدام السلاح بين فصائل الثورة الفلسطينية من: "تحرير كامل التراب الفلسطيني" إلى الخضوع والخنوع لسياسة الأمر الواقع، والقبول بالكيان الغاصب الصهيوني كأمر مفروض.

وهذا كلّه يثبت ما رمى إليه غسّان كنفاني.

بلى! أصبحت الخيانة وجهة نظر. فهل من مبّرر مشروع لهذه الخلافات بين هذه الفصائل الكثيرة. إن كان (الجميع) يؤمن حقاً بتحرير فلسطين، ويؤمن ويناضل من أجل حق العودة؟

وهل هذا الخلاف والاختلاف على (كيف) ستحرّر فلسطين أم على الغنائم، والمكاسب، والكراسي، واستلام السلطة؟!

هــل الخــلاف القاتــل بــين الفــصائل الفلسطينيّة على (كيف) ستحرر فلسطين، أم الخلاف على التطبيع مع العدوّ الغاصب و. و؟

أقول ذلك، لأنّ جوهر كلّ ما كتبه غسّان كنفانـي مـن قـصص وروايـات، ومـسرحيات، ومقـالات، ودراسـات هـو عـن فلسطين والقضيّة الفلسطينيّة تحيا وتنبض في سطوره.

وغـسّان كنفانـي، كمـا يقـول الدكتـور يوسـف إدريـس في مقدّمـته لقـصص الأديـب الـشهيد: "**كـان أوّل كاتـب يفعـل هـذا، بـل، بالأدقّ أوّل كاتب في كلّ تاريخ أدبنا المعاصر يعيش قضيته إلى حدّ الشهادة**".

إذن ربـط غـسّان كنفانـي القـول بالفعـل، ولم يكـن مــن أصــحاب الــشعارات الطّــنّانة الفضفاضة، ولا الخطابات الرنّانة الجوفاء.

***

من يقرأ غسّان كنفاني بتأن من ألفه إلى يائـه يـستنتج مـا توصّـل إليـه يوسـف إدريـس، ويحس أيضاً بالانتقال الواعي في إبداع غسّان مــن قــصص وروايــات مــن اختــيار الموضــوع، وكيف يتناوله، وكيف يعالجه، وفق الزمان والمكـان، لقد كـان همّ المبدع الكبير غسّان كنفاني خلق منظومة وعـي لـدى الفلـسطيني المشرّد، المنفـي الـذي يعيش في الخيام المهلهـة، وهــو إذ يــصور حــال الــبؤس والتعاســة والفقــر والــذلّ والهـوان لأطفـال المخـيمات والإعاشــة، يركز على الإقناع والتحريض للانتقال من هذا الخنوع للأمـر الواقـع إلى امتشاق الـسلاح، وأن يـصبحوا فدائـيين، بكــلّ قــناعة، ورضــا، وحماسـة، تحـرّكها عقـيدة راسـخة، ومتيـنة باسـترداد الأرض وتحريـرها. وذلـك لـن يـتم إلا بالقتال والعمل الفدائيّ.

***

في الذكـرى الأربعـين لاستـشهاد الكـبير غسّان كنفاني. نتذكر قول الدكتور يوسف إدريس: "**لقد كان غسّان ثورياً صادقاً**". وغسّان كنفانـي الـثوري، آمن بأنـه لا يمكـن لـثورة أن تقـوم وتـنهض وتـستمر مـن غـير نظـريّة ثـوريّة، تعـتمد في الأسـاس علـى الجمـاهير الكـادحـة، والطبقة المسحوقة. لذا نجد أن أغلب شخصياته أو أبطالـه انحـدروا مـن الطـبقة الفقـيرة، مـن الفلاّحين المعذبين، والـذين تحولوا إلى سـكان مخيمات بـلا أرض. فهم الثوّار الحقيقيون، هـم الفدائيون الـذين سـيقومون بتحريـر الأرض. مـن هنـا، كانـت أهميّة روايـة (أم سـعد) ومـن هـنا، كانـت أيـضاً أهمـيّة (الأعمـى والأطـرش) مـن القــاع الاجتماعــي الفلــسطيني، حــيث يمــثّل (الولـي) الـسلطة الـروحيّة، والقـوّة الميتافيـزقية. لـذا يلجــأ (الأعمــى الأطــرش) للولـي ومقامــه البـسيط كـي يـستردّ الأول بـصره، والثانـي سمعـه. ولكـن هـيهات. ومـن هـنا تأتـي مقـولة غسّان، أن إعمال العقل أولاً والحواس، وبالعمل والإرادة يـتمّ تحريـر الأرض ولـيس بالاتّكـال والدعاء.

لكـنّ القـارئ قـد يركّـز اهـتمامه علـى (معجـزة) الولـي، وهـو ينتظـر كمـا الأعمـى

والأطرش، أن تحصل المعجزة، ليفتح الأعمى ويسمع الأطرش وينسى المعجزة الحقيقية: "وقد انضمّ الشيخ حسنين إلى المجاهدين في الطيرة، وكان منظر عمامته فوق البدلة الكاكيّة طريفاً، وبدت البندقيّة على كتفه وكأنّها خدعة دينيّة لا أكثر. ولكنّه في الحقيقة كان مقاتلاً من الدرجة الأولى وكان دوره مهماً إلى أن استشهد ذات ليل، وأخفق الرجال في العثور على جثّته من فرط ما كان متقدّماً على خطط البلدة".

* * *

من مجموعته الأولى: "موت سرير رقم 12" إلى مجموعته: "أرض البرتقال الحزين" إلى مجموعته "عن الرجال والبنادق" يقطع القارئ مع غسّان كنفاني المراحل الثلاث مرحلة التهجير والترحيل الإجباري، واغتصاب الأرض، إلى مرحلة المنفى، والمخيمات، إلى مرحلة حمل السلاح.

"رجال في الشمس" التي كتبها غسّان كنفاني عام 1961، ورفعته إلى صفّ كبار الروائيين، تناولها النقد قديمه وحديثه، أشبعوها تحليلاً، وتعليلاً، وشرحاً، وأنها قمّة أعماله الإبداعيّة، التي تناول فيها غسّان المنفى وعذاباته، وعدم قدرة الفلسطيني على المواجهة، أو التحدي، حتى لم يستطع أن يدقّ جدران الخزّان، ومضمون الرواية، معروف جداً. قلت: تناولها النقد، وركّز على رمز الصحراء، والهروب إلى الكويت، ورمز قائد السيارة ـ المهرّب ـ المخصيّ وهذا رمز القيادة العاجزة المخصيّة، والمخصيّ لا ينجب إلخ. لكن أريد أن أعود بالقارئ وأذكّره بمشهد يمرّ به القرّاء دون اهتمام، ألا وهو مشهد الأستاذ سليم والمختار من خلال تداعيات العجوز أبي قيس:

"وسوف تؤمّ الناس يوم الجمعة، أليس كذلك؟

وأجاب الأستاذ سليم ببساطة:

ـ كلا، إنني أستاذ ولست إماماً.

قال له المختار:

ـ وما الفرق؟ لقد كان أستاذنا إماماً..

ـ كان أستاذ كتّاب، أنا أستاذ مدرسة.

وبعد نقاش قصير، تنحنح الأستاذ سليم وقال بصوت هادئ:

ـ طيب أنا لا أعرف كيف أصلّي

ـ لا تعرف

زار الجميع فأكّد الأستاذ سليم مجدداً:

ـ لا أعرف

ـ وماذا تعرف إذن؟

ـ أشياء كثيرة.. إنّني أجيد إطلاق الرصاص مثلاً..

وقبل أن يخرج قال لهم:

ـ إذا هاجموكم أيقظوني فقد أكون ذا نفع"

هذا التداعي يأتي على لسان أبي قيس بعد عشر سنوات على اغتصاب فلسطين، وهنا يلقي غسّان الضوء على حياة الناس البسطاء في القرى، وكيف كان يفكّر رجالها، عشيّة

سقوط قريتهم، ويبرز الأستاذ سليم وحيداً، كي ينبّههم إلى حمل السلاح.

أبو قيس، بعد عشر سنوات من التشرّد والضياع فهم لماذا رفض الأستاذ سليم الصلاة. ولماذا أعلن أنّه يجيد إطلاق الرصاص، فهم أبو قيس، أنّ الصلاة لم تحمهم آنذاك من نار اليهود.

* * *

"إن الإنسان هو في نهاية الأمر قضيّة"..

هذا هو جوهر رواية "عائد إلى حيفا" ومضمونها معروف لقراء غسّان. وعلى تقبّل فكرة هذه الرواية، يتوقّف الكثير، ليس على فهمها واستيعابها، وتحليلها فحسب، بل لأنّها تضرب في عمق الصراع. الفلسطيني الصهيوني. وأعتقد أن الإلمام بعلم الاجتماع وعلم النفس، يجعل القارئ الفلسطيني أن يتقبّل فكرة هذه الرواية.

سألني أحدهم: هل هذه الرواية واقعية، أي هل حصلت فعلاً، وحدث أن عائلة نسيت طفلها وهو في شهره الخامس وتركته، فقامت عائلة يهوديّة بتربيته؟

ما حدث في فلسطين عام 1948 من مجازر وتهجير وبطش وفظائع يمكن أن يكون قد حدث ما حدث. ولكنّ المسألة هنا ثانويّة، إن كانت الواقعة قد حدثت أم لا. لأنّ شدّة خيال الكاتب خلقت هذه (الواقعة).

كي يبني عليها الأهمّ في معركة الصراع الدائر ليس بالسّلاح فحسب، بل بالتربية، بالثقافة، بالفكر. والأمثلة أكثر من أن تحصى في كلّ أنحاء العالم، حول أطفال لا أهل لهم، وقد تم تبنيّ هؤلاء في دار الأيتام في يوم ولادته الأوّل، فما عاد هذا الطفل يعرف شيئاً عن أمّه وأبيه الأصليين، وكان ذلك من قوميّات مختلفة، ودول مختلفة، القضيّة هنا، كما أراد غسّان كنفاني أن يجسّدها، تكمن في قول الابن المنسي عشرين سنة، (خلدون العربي) سابقاً دوف اليهودي حالياً:

"بعد أن عرفت أنّكما عربيّان كنت أتساءل بيني وبين نفسي: كيف يستطيع الأب والأم أن يتركا ابنهما وهو في شهره الخامس ويهربان؟"

هذا ما أراد غسّان أن يقوله. الابن المنسي (عشرين سنة) وهو فلسطين في النهاية. ولذا، كان خيار غسّان دائماً وأبداً، هو البندقية، ولا يعني في حال من الأحوال أن الرواية تثني على الصهيوني.

الإدانة هنا، هي إدانة فعل الهروب.

* * *

في الذكرى الأربعين لاستشهاد الكبير غسّان كنفاني، نعيد ما كتبه د. يوسف إدريس:

"أيّها النّاس

اقرؤوا هذه القصص مرتين

مرة لتعرفوا أنكم موتى بلا قبور

ومرّة أخرى لتعرفوا أن قبوركم تجهزونها وأنتم لا تدرون"

وأضيف أنا:

اقرؤوا غسّان كنفاني مرتين:

مرة لتعرفوا كيف ضاعت فلسطين

ومرة لتعرفوا كيف تستردّوا فلسطين

* * *

بعد أربعين عاماً على استشهاده.. لو عاد، وسألناه عن الواقع العربي، والواقع الفلسطيني؟؟!!

في يقيني أنه كان سيردد قول المتنبي العظيم:

يا أمةً ضحكت من جهلها الأمم

رئيس التحرير

□□

البعد الرومانسي في شعر ممدوح السكاف

□ د. وفيق سليطين*

يبدأ ممدوح السكاف ديوانه "مسافة للممكن ... مسافة للمستحيل"، الصادر عن اتحاد الكتاب العرب في سنة 1977 م، بقصيدته "مجيء الحزن المعشب"، التي يستهلها بقوله: "الحزن رفيقي". وبعد خمسة عشر عاماً يصدر عن اتحاد الكتاب العرب ديوانه الموسوم بـ "العبارة نفسها". وبين هذين العملين تتوالى إصداراته الشعرية: "في حضرة الماء" 1983، و"انهيارات" 1985، و"فصول الجسد" 1992 م. وسأقتصر، ههنا، على معاينة هذه الشريحة التي تؤطرها رفقة الحزن، وتشكّل مَعْلماً مزدوجاً يصل بين قطبي هذه المرحلة من تجربته المتنامية، ويعيّنها مساحة قولية يمكن إفرادها وتمييزها بحدود الإشارة السابقة.

وإذا كانت الرومانسية تتعّرف عموماً، في ميدان الأدب، بكونها ثورة على القواعد الكلاسيكية، وإطاحة بمرتكزاتها الصلبة، وحدودها الواضحة، ومطابقاتها المقرّرة، فإن استكشاف السمات الرومانسية في شعر **السكاف** يعني التوجّه إلى تعرّفها على مستوى الخصائص النوعية التي تشكّلت بها الرومانسية، واستوتْ على أساسها مقابلاً للتقاليد الكلاسيكية، ينقض قداستها، ويقيم من نفسه بديلاً لها في منحى الخلق والتجاوز. وسأبدأ، فيما يلي، بتعقّب ظهورات المكوّن الرومانسي على النحو الذي يجلوه شعر ممدوح **السكاف** في المجموعات المخصوصة بهذا التناول.

أولاً: الحزن ومرادفاته في الحقل الدلالي:-

إن الإخفاق التاريخي الذي مُنيتْ به البرجوازية وحركة العلمنة المصاحبة لها في التحول الاجتماعي، الذي يفترض الإطاحة بالعلاقات الإقطاعية وأشكال ترميزها الثقافي، قاد إلى ضرب موجع من الانكسار، الذي استدعى الارتداد إلى الذات والاحتماء بقوقعتها. بل قاد، أحياناً، إلى نكوص أشدّ، دفع إلى التغنّي بما كان في العصور الوسطى، وإلى استجلاء جمال الماضي السعيد، وبساطته المفتقدة، وعلاقاته الآسرة. وكانت حصيلة ذلك كلّه تضخّم الحزن الفردي بطوابعه المختلفة

* كاتب وباحث سوري

المصحوبة بالانسحاب، والانكسار، والندب، وهجاء المجتمع القائم.

ولعلّ هذا المستوى هو أحد أبرز المستويات التي نواجهها في تجربة **السكاف**، ولاسيما أنه، مثل أبناء جيله، **مسكون بالإحباط، ومحكوم عليه باجترار المرارة التي خلّفتها الهزيمة الحزيرانية**، فعَمّ أثرها في شعر تلك المرحلة، بحيث غدت تجربة أبناء ذلك الجيل محلاً لانعكاس أثرها الفاجع في تحطّم الحلم وانكسار الذات على مختلف المستويات. ومن هنا كانت طوابع السوداوية والتفجّع وجلد الذات تغلّف، على نحو واسع، النتاج الأدبي المصاحب لهذه المرحلة، وكذلك التالي لها، أو المتعلّق بها.

لقد صار الحزن مضغة الشعراء، بكل ما يستدعيه من مصاحبات الخيبة والسقوط والانكسار. وبات، على مستوى النصوص، حافزاً غنائياً ملازماً للوجود الذي انسحب من المجتمع إلى شرنقته الذاتية. يقول **ممدوح السكاف**[1]:

الحزنُ رفيقي

العالم يُعشب بالحزن الأسمر، والغربةُ تورقُ

والأبعادُ تذوبْ

تتقزّحُ ألوانٌ، يتلاشى وهمٌ، تنهارُ سدودْ

حينَ الحزنُ يحلُّ على القلب المعمودْ

ضيفاً شفّافَ الخطو، نديَّ الهمسِ، أنيقَ الطلّةْ

وجواداً مشبوبْ

هكذا يتعيّن الحزن معلماً أساسياً يَسِمُ التجربة الرومانسية، ويحدّدها. وعلى هذا الأساس بات الحزنُ فيها أليفاً، وخليلاً، ونجيّاً، وغدا يكتسب ملامح إيجابية، من حيث هو قرين الذات المنكسرة في انطوائها على نفسها. وحزن ممدوح **السكاف** هو من اللون الأبيض، العاتب، الأليف، العذب، المتفرّد، الذي يشكّل عزاءً في هذا الوجود.

وإذا كان الحزن، في أحد مستوياته، يتكشّف عن كونه مكمناً للإبداع والهجرة والثورة، كما يقول الشاعر[2]:

في الحزن الإبداع، التكوين، الهجرة

في الحزن الثورة

فإن هذه الثورية هي قرينة الانسحاب من الواقع إلى النصّ، أي أنها ثورية تتجلّى على مستوى علاقات الإبداع الأدبي، في طموح المجاوزة الذي يحدو الذات المنكسرة إلى التعويض والتحقق بالفعل البديل. وهنا يتجوهر الحزن الرومانسي، ويغدو مطلوباً وعزيزاً، من حيث هو نابض الذات الإبداعية. ولذلك كان موصولاً بالعمق واللجّة والمهاوي البعيدة. فهو صنو الفرادة الإبداعية التي يدفع نحوها، والتي تنأى به، بدورها، عن حكم العادة، فلا يدانيه غيره، ولا يتشابه مع ندٍّ أو ضريب تشابه الرمال. وذلك ما يجلوه الشاعر بقوله[3]:

الحزنُ يُشاغلنا دوماً

يهوي في العمق الأزرقِ، يطفو عند الشاطئ

تتداحُ به اللجّةُ، يتسطّحُ في التكرار

هذا الحزنُ الذي يتخذ تعريفه، ويتقدّم بمحدداته الماهوية في مجموعة **السكاف** الأولى "**مسافة للمكن ... مسافة للمستحيل**"، نلاحظ أنه يتمدّد في المجموعات الشعرية التالية، ويتردد العزف عليه، كأنه آلة للبثّ، وطلاء يتأسس به المكان الأدبي. ولهذا نجد أنفسنا في مواجهة بكائيات الإحباط والسقوط والضعف الإنساني، التي تعمّ وتنتشر، ويتردد معها العزف على نغمة الحزن الفريدة. ففي المجموعة الموسومة بـ "انهيارات" يحمل العنوان، بذاته، دلالة الحقل، ويوجّه إلى ما نحن بصدده من ترجيع الوقع الفاجع والغناء الحزين، كما في المثال الآتي[4]:

متأبطاً وجعي أسيرُ

ادبُّ في رمل انكساري

قدمايَ ترتعشان من شَلَلٍ

وروحي في انهيارِ

ومن البعيد أرى طيوف الموتِ

تُقبل في انتظاري

وعندما يغدو الحزن مجلىً للذات، وإطاراً للوجود، تصبح لحظة الفرح نفسها مُشربة بالحزن ومسيّجة به. وفي هذا السياق يراكم الشاعر محفزات التكثيف التي تشحذ نغمة الأسى وتعمّقها. ومن قبيل ذلك ما تهيّئه الخمر من إمكانية اختراق طبقات النفس الغائرة، لتسريب شحنة الحزن المقطّرة في قاعها. يقول ممدوح **السكاف**[5]:

في الكأس بعضُ بقيةٍ
خمري تعتّقَ في اغترابي
شرب الرفاقُ على الصفاء
وكان في شربي انتحابي
ضوءٌ من الفرح البخيلِ
يرفُّ في قاع اكتئابي

ومن بواعث الحزن ومحفزات تدفقه، إلى جانب الخمر وسواها، نقع في غير مكان من شعر **السكاف** على استدعاء صور الحمام والتوسل بها آيةً على البثّ والتفجّع. وشاهد ذلك من "فصول الجسد"[6]:

هل يرحل اليمام صوب قلبي
مستسلماً، أليفا
يضمنّي منكسراً
أضمّهُ عطوفا
يُثير صوت عشبي

هذا التجاوب بين الشاعر والحمام – وهنا اليمام – من شأنه إطلاق صوت الألم، وتكثيف شحنة الحزن في صورة خارجية. غير أن هذا المستوى من المشاركة ونشدان التوحّد سرعان ما يحمل، بانكساره، على مضاعفة الإحساس بالحزن والفقد، إذ تنفرد الذات الشاعرة بتجرّع الألم، ومكابدة العزلة والاستيحاش. يقول في مجموعة "انهيارات"، تحت عنوان "السراب"[7]:

أنتِ فرّقت بين سجع الحمام
هديل اليمام،
وبيني...
كالسراب الحنون كنا كلانا
لغةً سمحةً وصوتاً هتونا
ويباباً بعد اللقاء وذكرى
غير أنّ هديل اليمام
وسجع الحمام
السرابَ الحنونَ
تولّتْ إذْ تولّيتِ
ها نحن: طيفي وأنتِ
كلانا يشذّب أحزانه قبل فجر المساء.

وتمتد بواعث الحزن ومحفزاته، في شعر ممدوح **السكاف**، لتشمل الموجودات، أو الأدوات والوسائل المألوفة، كالطاولة المنفردة في الغرفة، إذْ يسبغ عليها مشاعره الذاتية، فتبدو معها صورة لأحزانه، ومرآة تتيح له النظر فيها. هذا، على أنها، من الجهة الأخرى، تتعيّن تجاهه عاملاً مولّداً للحزن، ومشاركاً فيه، بحيث ترتدّ حصيلته على الشاعر، بما تُضفيه الأداة من شحنة نوعية جديدة. وعلى ذلك نقرأ، تحت عنوان "رباعية الروح"[8]:

أتناديني تراها الطاولة؟
منذ ما يقرب من ألفٍ من السنوات لم أجلس إليها
أو أعاطيها قليلاً من عصير الحبِّ
أو ثرثرة الأحرفِ
أو برقِ السطور الذاهلة
منذ ما يقرب من ألفٍ من السنوات، نَضَدْتُ عليها
باقةً من نرجس الحزنِ، وأغلقتُ عليها البابَ بالمفتاح ...

وما يسري على الطاولة، في هذا التناول أو التأمّل الشعري، ينسحب، نوعياً، على كلّ من "الدرج" و"السرير" و "المقعد". ويمكن أن نتساءل هنا

عن فحوى التركيز على الأشياء، أو على العلاقة الخاصة بها. هل يمكن القول: إنّ في ذلك وجهاً للانسحاب من العالم الإنساني؟! وهل نرى، من خلال ذلك، وفي الوقت نفسه، إسباغاً لصورة الذات على العالم، بما فيه من الموجودات الشيئية الجامدة، التي تغدو، في هذا المحلّ، آلةً لتظهير صورة الحزن وتمديدها، في سياق من الاستخدام من شأنه أن ينتج مضاعفة دلالية لأحزان الذات؟!.

واقع الحال أن الدائرة الدلالية للحزن، بصوره المختلفة، تنتج مفعولاتها على نحو بارز وعميق في شعر ممدوح **السكاف**، مما يجعل منه واحداً من المستويات التكوينية التي تميّزه، أو واحداً من الأعمدة الأساسية التي ينهض عليها هذا البناء. وهو، في الأحوال جميعاً، واحد من ملامح التوجّه الرومانسي، تتركّز نسبه في مثل هذه النصوص، من حيث هو صورة مقلوبة للفرح المضيّع الذي ينتج بدائله الضدية، ومعادل شعري لانحسار إمكانات الذات في التحقق، أو لتعذّر إسهامها في بناء العالم والتأثير فيه.

ثانياً: الفردية وانغلاق الذات على نفسها:

من شأن موضوع الحزن أن يسلم إلى معاينة صور الفردية التي يقترن بها ويوجّهها من الداخل. وإذا كان تمجيد الألم وتقطير أحزان الذات والانتشاء باعتصار مراراتها مما يميّز التوجّه الرومانسي، فإن التركيز على الذات الفردية التي تنسحب إلى داخل حدودها الخاصة، فتعلي من وجودها بذاته، وتنكفئ عليه معرضةً عن كل ما يصل بسواه خارج فيوض الذات واحتدام عالمها الداخلي، هو قرينة أخرى تنضاف إلى سابقتها في هذا المنحى، وتتحد بها في الطبيعة والوظيفة، حتى إن الكلام على إحداهما هو، من الجهة الأخرى، كلام على الثانية في الوقت نفسه. ومن هنا كان التركيز على الحزن – كما وقفنا على شيء منه – يفضي إلى استجلاء صور التشبّث بالذات الفردية في منحى من الإعلاء والتطهّر يبلغ حدّ الالتباس بالقداسة أحياناً. يقول **السكاف** في قصيدة "حوار الصوت والصدى"[9]:

أموتُ بلا شجرٍ في جنازتي
أو حديقةْ
نازفٌ ... نازفٌ، وقلبي صلاة

وفي هذا النزف الذاتي المقدّس ما يردّ الدلالة على العنوان، محدثاً التبادل معه في أفق الفرادة المنشود. وآية ذلك أن الحوار في العنوان لا يتجه نحو موضوع في الخارج. فموضوعه محقّقٌ في ذاته. وهو، من هذه الجهة، حوار خاصّ بين الذات وذاتها. وليس الإيهام بالتعدد سوى تأكيد للتفرّد، وانغراس في خصوصيته المطلقة.

ومن علامات الإلحاح على إفراد الذات الرومانسية ما يطالعنا به العنوان الثاني لممدوح **السكاف** "في حضرة الماء"، الذي يوجّه، إيحائياً، إلى إفراد الذات في مقابل قوة الخلق الكونية ونظامها التأسيسي في الأساطير والأديان. وكأنّ الذات الرومانسية هي مرآة هذه الحضرة التي تنطبع فيها وتتوازى معها. وفيها نقرأ قول الشاعر[10]:

الأوحدُ بين الفقراء أنا
والمفرد في الصحراء أنا
والغارق في البأساء أنا
والساهم في الأشياء أنا
والضائع في الأنحاء أنا
والراهل بالأشلاء أنا

ولعلّ ما يبرز هنا من تركيز صور الفردية بالتتابع والتكرار، يتساوق مع دلالة الصياغة، في إلحاحها على هذا المبنى، الذي يجمع العبارات المتكثرة على مقوّم أسلوبي واحد، يتمثل بقصر الصفة على موصوفها، أي على ضمير المفرد المنفصل. ومن عوامل التشديد على هذه الدلالة ما نلاحظه في النصّ، عقب الشاهد المقدّم، من اقتحام صوت المتكلم للسياق، مخاطباً القارئ بقوله:

لكنْ هل تسمعني
يا مَنْ تقرؤني
هل تسمعني؟

وهو انتقال من مستوى القراءة البصرية للنصّ إلى سماع صوت المتكلّم فيه، على سبيل تأكيد الخصوصية وتركيز شحنتها بالانتقال بين هذين المستويين.

ولّما كانت الفردية ارتداداً إلى منابع الذات في خروجها عن التقليد الكلاسيكي، وتنصّلها من رؤيته الثابتة للعالم، كانت صورها الشعرية تصل إلى حدّ تقديس هذه الفردية وتحصين مملكتها. وفيها تتجلى الذاتية المعذّبة إنساناً إلهياً مجرّحاً، ومتفرّداً بوقدة اللهب المستعمرة في كيانه، من حيث هو حامل الرؤيا، وفاعل الكشف والانعتاق، الذي تتجلّى فيه شخصية المنقذ، والفادي، والمخلّص الذي يحترق ليضيء درب الخلاص بالخلق والإبداع وتخطّي أسوار العالم القائم. وهنا يبدو الشاعر الرومانسي بصورة النبي الذي يعيش في الزمن الآثم، وينقض بفيض الذات ركام العالم. وهذه الصور وغيرها يمكن أن نقف عليها في الملامح الأخرى للتوجّه الرومانسي، لأنها تتجلّى في مستويات النص المختلفة، وتعمل من خلالها ملتحمةً في كلٍّ واحد متحد الأجزاء، ومتفاعل الخواص.

ثالثاً: الحبّ:

تتخذ تجربة الحب لدى الشاعر الرومانسي طابع الفقد والاستحالة والتوق إلى الالتحاق بالمثال الذي لا سبيل إليه داخل أوضاع العالم المقررّة. إن ما يمليه الوجود الفعلي من خفض الإمكانات، ونقص تحقق الذات وانكسارها، يجعل من تجربة الحب هذه تجربة مصطلمة، تضرم لهبها في أغوار الذات، وتؤجّج حرارة الأعماق. فالحب الرومانسي هو قرين الخيبة والفردية المعذّبة. ولذلك يلاحظ أنه لا يتجه إلى الموضوع بقدر ما يرتدّ على الذات، تسعيراً لمعاناتها، وشحذاً لآلامها وأحزانها. ومن هنا يبدو، في صورته هذه، قوة إشعاعٍ وتدمير في آن معاً. ذلك أن كل تجربة إيروسية أصيلة تنطوي – كما يقول جورج باتاي – على افتتان أساسي بالموت، وكأنها تسعى إليه، وتضرب موعداً معه[11]. وهذا القران بين الحب والموت يسمُ التجربة الرومانسية بعمق، بحيث يغدو معها أمراً لازماً لا فكاك منه. يقول **السكاف**[12]:

ثمّ أموت لأني أحببتُ

فحبيّ موتٌ، ومماتي حبٌّ

والشمس العارية من الضوء

ستصفعني لابدَّ

وسأنهارُ لأني أعرف أني أحببتُ

ولابدَّ سأنتحرُ

إنّ تلازم الحبّ والموت يرجع، في وجه منه، إلى كون الأول طموحاً بعيد المنال، ورغبة لا سبيل إلى إشباعها، تهدّد بانفجار الذات، من حيث هي مكبوحة بقوة الواقع. إنها رغبة تلوب على نفسها، بسبب من تعليق مسارها، وتعذّر امتلاك موضوعها. وذلك ما يعبّر عنه قول **ممدوح السكاف**[13]:

وطموحي في حبّكِ مازال طموحاً لم يتحقق بَعدُ
شيئاً لا يُتخيّلُ، زمناً لا يتحدَّد، موتاً لا معقولا

ولأن هذا الحب محكوم بأن يبقى معلّقاً من جهة، ومتّقداً أشدّ الاتقاد من جهة أخرى، نراه يتمدد، ويندفع، وينمو على أفق الانتظار وفضاء الحلم، ويورث شقاء الوعي الرومانسي من جرّاء المعرفة باستحالته. ويجري على ذلك قول الشاعر[14]:

وأنتظرُ مجيئكِ .... لكن أعرف لن تأتي

أنتظر مجيئكِ لكن لن تأتي

أنتظرك لكن لن تأتي

أعرف ذاك وأبكي

أعرف ذاك وأبكي

فمع التشديد على المعنى بالتكرار، يلاحظ انحسار رقعة العبارة، وتناقص مكوّنات الجملة. وكأنّ في ذلك ضرباً من اختناق الصوت، المتناسب

عكساً مع تفاقم الشحنة النفسية، وطرداً مع تضاؤل الأمل أو تبدّده.

وفي هذا المنحى يتحول الحب عن مساره الحقيقي. فبدلاً من أن يتجه إلى موضوعه المشتهى، يغدو حبّاً للحلم به، أي حباً للرغبة وفي المحبوب، ولاندفاعة الخيال نحوه. يقول[15]:

إنني أحببتُ فيكِ زنابق الحلم المسافر
في الأجنّة والخلايا

وعلى هذا النحو يتمركز فعل الحب على نفسه، فيغدو حباً للحبّ، وحبّاً للتعلّق والتحرّق والالتياع. وهذا الضرب من الحب هو ما يهدّد بدمار الذات وانفجارها.

وكثيراً ما تتجدّد شكوى الشاعر الرومانسي، بنبرتها الحادة، من استحالة الحب وإخفاق المسعى، فيصبُّ لعنته على الزمن المخرّب الذي ينتصب أمامه بصورة العائق. ولذلك يكرّر **السكاف** شكواه من مجيء الحب والحبيبة في مثل هذا الزمن، فيقول[16]:

لكننا قد جئتِ في زمنٍ رماديّ سجين

وتتكرر العبارة نفسها في موضع آخر مسبوقة بالشكوى من اقتراف الحبّ في عصر مهين. ولهذا بالتحديد يتحول الشاعر الرومانسي إلى انتزاع تجربة الحبّ من هذا الإطار، لتأسيس حضورها خارج سجن العالم، كما في الشاهد من شعره[17]:

أين التقيتكِ قبلُ .... أذكرُ ... في ..... ؟
لا لستُ أذكر ..
بل تذكّرتُ
التقينا في جناح حمامةٍ عمياءَ
ضلّت في متاهات السماء
وأسلمتْ للريح عينيها المعصّبتين
حطّتْ آنَ أتعبها الدوارُ
على شراع سفينةٍ سكرى بأعماق البحار.

خارج مواقيت العالم وأقفاله، تغدو تجربة الحب قرينة التحليق البعيد والغوص العميق، ولزيمة الانخلاع والتيه والإبحار نحو المجهول. ولاشك أن انتزاع تجربة الحبّ من العالم المتحقق هو، في الوقت نفسه، تنصّل من الانتماء إليه. وهو مما يعكس قلق الروح الرومانسي وانسحابه، في محاولة للبحث عن عالم آخر في الماوراء. ولذلك يعيد **السكاف** المقطع السابق، بتنويع جديد، في القصيدة نفسها، فيقول[18]:

أين التقيتكِ
ـ عدتُ أسأل ـ
لستُ أدري! بل أنا دارٍ
في عالمٍ كالشهب مؤتلقٍ
درجنا فيه، لم يكن الوجود هو الوجود.

وهذا التحوّل نحو الماضي البعيد هو ضرب من إسقاط بُعد المستقبل الفارغ عليه، لإكسابه نوعاً من التحقق الوهمي، وهو أيضاً حركة نحو البُحران في أزل الوجود الروحي، وأغوار الماضي الذي يصفّيه الحلم، ويجوهر ألقه، في مقابل خراب الحاضر.

ولا مراء، من بعد، في أن هذا الحبّ المعاق بأغلال الواقع، والمستعمر في توثبه نحو المثال، من شأنه أن يردّ محصوله على الحزن الرومانسي، لتأجيج لوعته، وإذكاء عبادة مشاعره المقدّسة في الذات الفردية.

رابعاً: الطبيعة:

ما تفتأ تحضر الطبيعة في هذه التجربة أفقاً لمسرحة المشاعر الرومانسية، فتغدو انكشافاً لها، ووجهاً آخر للشاعر الرومانسي في احتضان تجربة العذاب وتجرّع الألم. وفي "فصول الجسد" يلاحظ الحضور الكثيف لممالك الضوء والشجي والنشيد الليلي. وفيه تتداخل لغة الضوء والظلال، وتتوالى الجزر والأقمار وعناصر الطبيعة الحانية.

ومن لوازم انحدار الذات الرومانسية وانسحابها من المجتمع والعالم العودة إلى الطبيعة والالتحام بها للتطهّر من أدران المجتمع الإنساني وشروره. وهي عودة إلى العناصر الأولى تنشد البراءة، وتتغيّا التوحّد برموزها. ففي واحدة من مقطعات "فصول الجسد" نقرأ تحت عنوان "انتهاء النشيد"[19]:

لصباح الرمل الفاحم والليل الفضيِّ
انثالتْ أمطار نشيدي
ونما عشبٌ في كفيِّ،
وعصفورٌ ناداني، والضفّةُ تهفو لبريدي

وفي مثل هذا الشعر تتكشف الطبيعة في أدوار عاملية مختلفة ومتكاملة. فهي عامل إذكاء لحرارة التجربة، ومسرح لمعاناتها. وهي الحاضنة، والملاذ، والمطهر، والفاعل المشارك، والخلاص المأمول ... الخ. ولعلّ ذلك ممّا يتبدّى في قول ممدوح **السكاف**[20]:

هوذا أنا
متعرياً كالصبح أخطر في الطبيعةِ
أميَّ الأولى
وانهضُ من أساي
ومعي رفوف الطيرِ
والحجرُ المجسّدُ
والرغيفُ الأنثويُّ
معي الينابيعُ الصديقةُ
والجذور.

ويكفي أن نشير، في هذا الموضع، إلى ما وقفنا عليه من توظيف كائنات الطبيعة الطليقة والفطرية كالحمام واليمام وعموم الطير، وكذلك النبات، والضياء، والظلال الليلية، والأمكنة المنفتحة المائية والسماوية، كالأشرعة وعناقيد الشهب والنجوم والأعشاش والينابيع وغير ذلك من صور الاحتماء بالطبيعة والالتحام بالجذور. وينتهي ذلك إلى ضرب من التوحّد بالكون، من خلال تجاوز الحدود الواضحة للأشياء، والاندغام بعتمة الوجود، والتلاشي في رحم الطبيعة الكونية. وعلى ذلك نقرأ، تحت عنوان الأبيض والأسود[21]:

لبرهةٍ من نورْ
يمضي بيَ الشراعْ
أمحو مع الديجورْ
بقيةَ الشعاعْ

خامساً: الخيال الرومانسي وأفق المجاوزة:

لقد أعلى الرومانسيون من شأن الخيال ضدّاً لثبات العقل الكلاسيكي الصارم، وهو ما جعلهم ينطلقون به وراء عالم الواقع للإفلات من قهر الضرورة والانعتاق من قيود الزمان والمكان. كان الخيال هو القوة الخلاّقة التي يعوّل عليها في هذا الاندفاع الجامح وراء أفق المعقول، للغوص على أسرار الطبيعة، والارتماء في أحضان المجهول، والانفتاح على عوالم أخرى من البكارة والدهشة والغرابة.

ومما يميّز صور الشعر الرومانسي، في بعدها الخيالي، ما يسميه باشلار "خيال الحركة" كما يتجلّى في شاعرية الطيران والأجنحة والتحليق والارتفاع والسقوط. وقد رأينا في الشواهد التي عرضنا لها توظيفات مختلفة عند **السكاف** لشاعرية الطير. وتلك الأجنحة التي يحلّق بها تتوازى مع الأشرعة في منحى الإبحار وغزو البعيد المجهول، بحثاً عن مطويات الأعماق.

في البحران، أو التحليق على أجنحة الخيال، تنطلق الرؤى الرومانسية، وتتوهّج طاقات الحلم في نشدان الخلاص بالفن. يقول **السكاف** في قصيدة "الرؤيا"[22]:

أرى نغماً توالد من عصافيرِ
نساءً من زفاف الصبح للأعشاب

وفيها يرى أيضاً:

ملائكةً من الأبدية الخضراء

تسطع في رقاد الماء

ولاشكَّ أن اللواذ بالرؤيا، في الانفتاح على عوالم الأحلام، دفع الخيال الرومانسي إلى الانطلاق وراء المثال، وأزكى النزوع إلى تحطيم الجدران والقيود، كما في الشاهد من قوله[23]:

من زمنٍ وأنا أتمنّى

أن أسكن أعشاش الريح

أن انطلق كما العاصفة الرعناء

أحطّم جدران السجنِ

أغنّي للحرية.

لكنّ ذلك يبقى تمنياً، ومرارةً، وحلماً رومانسياً يُغنّى على قيثارة الشعر واتّقاد الأحزان. ولهذا كان الاعتصام الفردي بالخيال تعويضاً عن مرارة السقوط، وعن عدم المقدرة على الفعل في الواقع. وهو ما قاد النزوع الرومانسي، بالمحصلة، إلى الخلاص بالقيثارة، والحلم، والغيب، وكذلك بالتكوينات الثرّة لصورة المنقذ، في بعده النبوي، الذي يتلبّسه الشاعر، فيقول[24]:

غاويتُ الشطآنَ العذراءَ

ركبتُ الموجَ الساطعَ

تحت بصيص القمر

وأخصبتُ الرعشة في الجرح المالح

أسلستُ قيادَ الأمطار.

ومن الواضح أن قوة الكشف الخيالية تغذي اندفاعة الفردية المحبطة إلى مساكنة الغيب والفعل فيه. ومؤدى ذلك – كما تفصح عنه نصوص الشعر الرومانسي – إعلان الرفض، والتغنّي بالخروج والتمرد. ولعلّ ذلك ما يتبدّى في الشاهد[25]:

وعندي سلالةٌ من الإثم قد أدلُك يوماً

على مفردات التصعلكِ فيها

وعندي شفافيةُ البوحِ والنزفِ

والكلامُ الجميلْ

هكذا تدفع غواية الخروج إلى التطهّر بالإثم، وإلى تمجيد خطيئة الإبداع والانشقاق الفردي، ومعها يغدو النص الرومانسي خيالاً متوثباً نحو آفاق المجهول والمعتم والعصيّ. وبهذا يشفّ عن توتره العميق، من حيث هو مأخوذ بالممتع، وبما يعلو على الترويض. وربما بدا من هذا الوجه، في كثير من الأحيان، متاخماً لحدود التصوّف، وملتبساً بقلقه المحتدم، وبافتتانه بالسرّ والإلغاز والأنوثة المطلقة. يقول ممدوح **السكاف**[26]:

السرُّ أن تبقي كما الموتِ المحيِّر

أن تظلي طلسماً

لغزاً عميق الغور

إمّا تفتحينَ البابَ للضوء انتهينا

السرُّ أن أغشاكِ في الجسد الإلهيِّ

الخرافيِّ

الحياتي .... الخ

وإذا كان الرفض والخروج يشكلان مدخلاً آخر إلى مرارة الذات الجريح، من حيث هما متحققان، فقط، في مدارها الخاص وأفقها الغنائي المشبوب، فإن جموح الخيال الرومانسي يبقى، على مستوى الفنّ، وعداً بالإخصاب، وبالتحرر من قيود العالم المبذول، وسبيلاً، إلى غزو الغامض الخفي، حيث يحلم الشعر أن ينشط، وأن يجدّد قيامه في كون من النضارة والإدهاش.

هناك، فقط، حيث يكون الإلهام واقعاً آخر أكثر سمواً من الواقع، تتجه الرغبة الرومانسية إلى تحقيق الإقامة في العالم الغريب، وتَعِدُ بمزيد من ثمار الكشف والاجتراح الفني. وهنالك يتغيّا ممدوح **السكاف** أن يجدّد فيضه الشعري في رفقة الحزن.

نظرة ختامية في شعر ممدوح السكاف:

في ختام هذه القراءة، يمكن أن نسجل بعض الملاحظات النقدية على شعر ممدوح **السكاف**، نجملها بما يلي:

1 - من الملاحظ أن تواتر حضور العناصر والمكّونات، التي ألمحنا إلى عدد منها في الدوائر الدلالية المختلفة، يفضي إلى تماسك العالم الشعري عنده، ويؤمّن انسجام الخطاب. لكنّ هذه المزية تفتح على مشكلة، من الجهة الأخرى، تتبدّى، أحياناً، في ثبات العلامات، وتشابه طرائق التدليل، وتراكم المقومات المعنوية على النحو المألوف في جهاز التلقي العام.

2 - في نتاجه الشعري المتقدم تطفو بعض الأصوات، من أبرزها صوت السيّاب في مثال قصيدة "رصيف الوطن الصغير" التي يقول فيها **السكاف**[27]:

ما ودّعتْكَ يدُ الحبيبةِ، لم يُقبّلْكَ الصغار
الآن أنت على الشفار
ملقىً تضاغى بين ناب العقم والأبد البوار
الآن أنتَ بلا نهار

وفي ذلك – كما نقدّر – ما يستدعي طريقة السياب ولغته في مثال قصيدته "رحل النهار". وكذلك في قصيدة **السكاف** "البكاء على قارعة الطريق" يتبدّى أثر السياب في الصوغ والتشكيل المقطعي، وتتلامح فيها ظلال من الأرض الخراب. نسوق على ذلك شاهداً منها يقول[28]:

أسنتْ ينابيع الصباح، فلا غناء ولا شرابْ
والموت يقدحُ بالحقيقةْ
واليومُ كانَ – وكان هذا القحط – ينعق في الخرابْ
كان الغرابْ ...
سكتَ المغرّدُ وانطوى
والجرحُ أوغل في العذابْ
كان الغرابْ
والقحط والريح اليبابْ
كان الغرابُ الموتَ، والموتُ الغرابْ

3 - يسود شعر **السكاف** – فيما وقفنا عليه – الانسياح اللفظي، والاسترسال النغمي الملازم للسَّرَف الغنائي والدفق العاطفي "السنتمنتالي"، فيلاحظ أن المكان الشعري تحتشد فيه كتلة لفظية فائضة. وقد نقع، في جوانب منها، على تكوينات يتخلّلها الكدّ الذهني، رغبةً في تفعيل نشاط الخيال.

4 - مع تمدّد الملامح الرومانسية وتنوّعها في شعره، يجري التركيز على المكوّنات الدلالية والمقومات المعنوية "حبّ، إخفاق، ألم، انسحاب .. الخ" أكثر من الانشغال باجتراح خاصيات فنية جديدة، وأكثر من العناية بالحفر على مكامن خفية لم تروّضها يدُ الشعر بعد.

هذا، على أن ذلك كلّه لا يأتي على اتّقاد جذوة الشعر عند ممدوح **السكاف** في حزنه الجليل، ورؤاه الرومانسية البازخة.

إحـــالات

(1) ممدوح **السكاف**: مسافة للممكن مسافة للمستحيل، دمشق 1977م، ص7.

(2) المصدر السابق/ ص 9 -10.

(3) المصدر السابق، ص11.

(4) ممدوح **السكاف**: انهيارات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1985، ص 34 -35.

(5) المصدر السابق، ص 36.

(6) ممدوح **السكاف**: فصول الجسد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1992، ص134.

(7) انهيارات، ص81.

(8) المصدر السابق، ص43.

(9) مسافة للمكن مسافة للمستحيل، ص27.

(10) ممدوح **السكاف**: في حضرة الماء، دار الجليل، دمشق 1983، ص8.

(11) Georges Bataille:"L'erotisme" Minuit. 1957 – Paris. P25

(12) في حضرة الماء، ص7.

(13) مسافة للممكن مسافة للمستحيل، ص68.

(14) في حضرة الماء، ص14.

(15) المصدر السابق، ص29.

(16) المصدر السابق، ص16.

(17) المصدر السابق، ص19.

(18) المصدر السابق، ص25.

(19) فصول الجسد، ص116.

(20) ممدوح **السكاف**: الحزن رفيقي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1994، ص36.

(21) فصول الجسد، ص80.

(22) الحزن رفيقي، ص48 – 49.

(23) في حضرة الماء، ص72.

(24) مسافة للممكن، مسافة للمستحيل، ص 44.

(25) المصدر السابق، ص32.

(26) في حضرة الماء، ص27.

(27) مسافة للممكن مسافة للمستحيل، ص25.

(28) المصدر السابق، ص39.

□□

النـــمـور في.. الزمن العـربي

□ د. فاروق اسليم*

1ـ رؤية لإبداع جديد

نحـن في زمـن يـشهد نـشراً ثقافياً وعلمياً وأدبياً، واسعاً جـداً، ومتعدد الأشكال والألوان، بوسائط جديدة للتواصل ولاكتساب المعرفة، تسمح بإنتاج قدر كبير من الكلام المتحرر من أي ضابط أو ميزان لجودته أو رداءته. ومن ثم تكون هذه المفارقة المتعبة: القدرة الفائقة على اكتساب المعرفة بالوسائط المعاصرة يجهدها البحث في محيط واسع جداً، قبل اقتناص المراد.

وفي خضم هذا المحيط الواسع للنشر المعاصر ولد ما أصبح مشتهراً باسم الأدب التفاعلـي، وهـو جـنس جديـد في الإبـداع الأدبـي، يعـتمد النـشر الإلكتروني ويستعين بالإمكانات الهائلة لتكنولوجيا المعلومات المعاصرة لصنع أشكال أدبية مبتكرة، تجمع بين الكلمة المكتوبة والصوت والصورة والحركة لبلوغ أقصى درجة تأثير لرسالته في المتلقي.

والأدب التفاعلي ضرب من الإبداع، يشغل الآن بـال جمهـرة مـن النقاد والمبدعين الشباب بخاصـة، والـذين يـتطلعون إلى تجـاوز المألـوف في دنـيا الإبـداع والنـشر والـنقد، وثمـة أسمـاء غـدت بـارزة في هـذا المجـال، وفي مقدمــتها كــتابة ونقــداً وتنظــيماً الدكـتورة فاطمـة البريكـي مـن جامعـة الإمـارات العــربية المــتحدة، في كــتابها (مــدخل إلى الأدب التفاعلي) الـذي استشرفت فيه تـاريخ ولادة القصيدة التفاعلية العربية، وكـذلك الأسـتاذ الدكـتور سعيد يقطـين في كـتابه (مـن الـنص إلى الـنص المترابـط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي). ومن الأجناس الأدبيـة الـبارزة في الأدب التفاعلـي الـرواية والمسرح والشعر.

وأعتقد أن هـذا الـزمن العربي بحاجـة ماسـة إلى نمور، لكنها نمـور على سـبيل المجـاز، وأقـول على سبيل المجـاز، تجنباً لاعتقاد من قد يعتقد أنني أدعو إلى استحداث حديقـة للحيوان خاصـة بـالنمور، فهـذا من الخطـل الـذي يستدعي حنق الشيوخ والسلاطين

* عـضو اتحـاد الكتاب العرب وهيئة التدريس في جامعة حلب ـ قسم اللغة العربية.

من العرب، فهم ـ والحق معهم ومع أبنائهم وأحفادهم فضلاً عن آبائهم وجدودهم ـ يخافون على الأمة من الجماعات الخضر والصفر والحمر، ومن دعاة حقوق الحيوان، ومن ورثة المشمولة بالدعاية الواسعة بريجيت باردو. فهؤلاء وأولئك سيؤلمهم جداً أن يعتدي العربي بهمجيته ووحشيته على خلق الله من العجم، وهم نمور لا حول لهم ولا طول.

وقد تتسع دائرة القلق والانزعاج إذا عرفت الجماعات الكريمة المشار إليها أن مثل تلك الحدائق الحيوانية قد تقام على أنقاض الأقفاص التي تسمى سجوناً، تستضيف العامة والغوغاء من العرب المقرفين بفقرهم ومرضهم وانخداعهم بمقولات الإرهاب المبنية على دعائم تخدش الحياء والحشمة والحضارة والذوق السليم، دعائم يسمونها... يسمونها الحرية والكرامة والتحرر، وكلمات أخرى من هذا القبيل المستهجن الذي يقلق السلاطين، ويرعب المترفين.

مثل هذا التفكير بالنمور والأقفاص، وكذلك الجرأة على اعتقاد أن تغيير الحال ليس من المحال أشياء ليس لعباد الله المستضعفين في الأرض الحق في أن يحلموا بها؛ فالحلم مصادر: هل سمعتم بعربي، من أولئك الغوغاء الملعونين المقهورين المنعمين بالفقر ومآلاته، سمح له أن يروي مشاهدته لحلم لا يحده قفص؟ هل استمعتم إليه يقول بملء فيه (لا)؟ هل استمعتم إليه، رافعاً رأسه، وهو يقول (نعم). مر بي قول عمر بن الخطاب: "**يعجبني من الرجل إذا سيم خطة الضيم أن يقول: لا، بملء فيه**". وقول الفرزدق يمدح زين العابدين، علي بن الحسين:

ما قال لا قطُّ إلا في تشهُّده

لولا التشهُّدُ كانت لاءهُ نَعَم

ليس المهم أن تقول: (لا) ولا أن تقول: (نعم)، بل المهم أن تقول أياً منهما، قول مؤمن بصواب ما يقول، وهو ما يجعل الصوت قوياً ومؤثراً، لا لجلجة فيه، ولا وقاحة، وما بين هذين الحرفين المهمين يتأرجح مفهوما الاستقلال والتبعية. أما كلمة (لا) فتحتاج إلى جرأة أكثر من كلمة (نعم)، كما أنها تعبر عن التميز، والمخالفة والاستقلالية، وأما كلمة (نعم) فتوجب التبعية، ومن ثم تبدو مسؤولية قائلها أكثر خطورة، لأن الخطأ في قول (لا) قد يقود إلى التهور أو الهلاك، بينما الخطأ في قول (نعم) قد يقود إلى ضياع الهوية والحرية، وهذا الضياع أكثر خطراً، ألماً، وهو ما وقع فيه نمر زكريا تامر، إذ قادته (نعم) إلى مأساة لا حدود لألمها، ولا أفق لاتساع ضررها.

2ـ نمر زكريا تامر:

2 ـ 1 وهذا المهاد المنفتح على النمور والأقفاص يتعالق مع قصة زكريا تامر (النمور في اليوم العاشر). وهذا التعالق هو من قبيل العمد أو شبه العمد إذ من النادر أن يكون لقصة قصيرة حضور أدبي متجدد وقابل للتأثير، ولا سيما إذا كانت حديثة ومعاصرة، وذلك للمسوغات التي قيلت قبل عن طبيعة النشر الحديث والمعاصر اتساعاً وشمولاً وسرعة. لكني أعتقد جازماً أن المتلقي الكريم قد انصرف ذهنه، بسبب النمور والأقفاص، على مجموعة (النمور في اليوم العاشر) لزكريا تامر بل إلى القصة التي سميت المجموعة به؛ فإن حدث ذلك ـ وأثق أنه يحدث ـ فهو دليل على الحضور الأدبي المتجدد لهذه القصة التي وصفها د. حاتم الصكر، محقاً، بأنها قصة زكريا تامر القصيرة الأشهر.

لذلك سأقرأ هذه القصة قبل أن أتابع حديثي عن النمور في الزمن العربي، وبعد القول عن زكريا تامر إنه من أكثر كتاب القصة القصيرة في الجمهورية العربية السورية شهرة. وقد صدرت له عدة مجموعات قصصية، تناول فيها هموماً مجتمعية، وقضايا إنسانية وسياسية شائكة، بتقنيات فنية متجددة، تظهر قدرته الإبداعية الفريدة. ومن المعروف أن مجموعته القصصية (النمور في اليوم العاشر) ـ وهي الثانية ـ هي التي خرجت بزكريا تامر إلى عالم الأضواء والشهرة، وقد طبعت عام (

1963)، وضمت خمس عشرة قصة قصيرة، عالجت قضايا سياسية واجتماعية، أظهر فيها القاص طابع الرمز، وجور الحكام، كما أبرز أهمية تغييب الوعي أو غيابه في تخلي الناس عن حقوقهم بالحرية والكرامة.

يبلغ حجم قصة (النمور في اليوم العاشر) نحو ألف كلمة، وهذا ما يدخلها دائرة الفن الاتصالي السردي الموجز، أي: فن القصة القصيرة جداً. ولهذا التصنيف مستلزماته الفنية الخاصة التي يمكن إجمالها بمقولة (خير الكلام ما قل ودل) على المراد لتتحقق وحدة الموضوع، والحدث، والغرض، بلغة مكثفة وموحية.

2 ـ 2 **عنوان القصة:** أول ما يلفت الانتباه في هذه القصة عنوانها (النمور في اليوم العاشر)؛ فهو يقدم للمتلقي رسالة تخبره بأن المهم في القصة هو ما يحدث للنمور في اليوم العاشر، ولكن هذا الجانب الواضح للمتلقي في رسالة العنوان إليه ـ يقابله جانب مخاتل في لفظة (النمور) فالمتلقي ينصرف ذهنه إلى الاستخدام الاستعاري للفظة، ليعبر بها عن ذوي الشدة والشراسة من البشر، ولكنه سيفاجأ بخلاف ذلك؛ فقد أنسن الكاتب النمر، وجعله يتكلم، ويحاور، ويستكين بدلاً من أن يجعل الإنسان يتنمر، ويشرس.

2 ـ 3 **الموضوع والحدث:** تعالج هذه القصة قضية سياسية خطيرة، بتقنية تكاد تخرج بالقصة إلى دائرة الفن المسرحي شكلاً لغلبة الحوار عليها، وإلى دائرة الخطاب السياسي فكراً ومضموناً، وقد تحققت لها وحدة الموضوع، فلم تفسده أية استطرادات وصفية، أو حدثية جانبية؛ فالقصة من بدايتها إلى نهايتها تصور تجربة عملية لتحويل النمر، بالترويض، شيئاً فشيئاً إلى حمل أو ما يشبهه.

وقد بدأ البناء الفني للقصة بمقدمة لحدث التحويل، تضع أمام المتلقي الفضاء المكاني الذي سيجري فيه الحدث القصصي، والشخصيات المشاركة فيه، وتقدم له وعداً صريحاً من المروض لتلامذته بأن النمر سيتغير باستهداف معدته، وقد تضافرت كل هذه الأشياء ليكون الموضوع واحداً لا متشعباً.

وإلى جانب مسار تحول النمر بالترويض إلى حيوان عاشب وديع مستسلم يلاحظ أن الكاتب صنع مساراً آخر، وظف لخدمة الأول، وهو مسار علاقة النمر بالغابات؛ فالقصة تبدأ بقوله: "**رحلت الغابات بعيداً عن النمر السجين في قفص**". ويبدو من سياق القصة أن الغابات كانت ما تزال متجذرة في نفس، يستمد منها القوة، لذلك راح يناديها في اليوم الرابع "**ونادى النمر الغابات بضراعة، ولكنها كانت نائية**"، ثم جاء اليوم السابق "**فحاول النمر أن يتذكر الغابات، فأخفق، وأخذ ينهق...**".

أما خاتمة القصة فيبدو للقارئ أنها قد تحددت في مقدمتها، وأن ما سيأتي لن يكون غير خطوات تقود إليها؛ فالقارئ كان ينتظر تغير النمر من الشراسة إلى الوداعة، ومن القوة إلى الضعف، ولكن الكاتب استبقى لنفسه شيئاً يفاجئ به المتلقي، وهو تحويل النمر إلى غير أبناء جنسه "**وفي اليوم العاشر اختفى المروض وتلاميذه والنمر والقفص، فصار النمر مواطناً، والقفص مدينة**".

وبذلك أفصح الكاتب عما يرمز إليه النمر: إنه إنسان حر، لكنه لا يستحق لقب المواطنة إلا بعد ترويضه، لينضم إلى من سبقه من الأحرار المروضين بالجوع، والمقيمين في قفص كبير، هو مدينتهم المستعبدة. وهذه الإضاءة لما هو مضاء أصلاً تأكيد من القاص على أهمية الفكر التي يريد إيصالها، كأنه غير معني بفنية القصة إلا لكونها وسيلة لتوصيل الفكرة، لمن لا يفهم، أو لمن لا يريد أن يفهم.

2 ـ 4 **المكان والزمان:** أما الفضاء المكاني لقصة (النمور في اليوم العاشر) فهو ضيق جداً: قفص يضم نمراً، وحول القفص فضاء، يحوي القفص، ويضم المروض، وعدداً من تلاميذه، والأحداث تجري في هذا المكان الضيق جداً، لكن القصة تبدأ

بإشارة سريعة إلى مكان رحب، هو الغابة بما ترمز إليه من الحرية والفطرة، وتختم بإشارة سريعة أيضاً إلى مكان أقل رحابة وحرية هو المدينة. وما بين البداية والنهاية جرت الأحداث في ذلك القفص، وحوله، مما يعني أن التحول (العربي) من حياة الفطرة والحرية وما قبل المدنية إلى المدنية كان ولادة غير طبيعية، ونقلة نحو الأسوأ. وهذا التوصيف للمكان هو سمة بارزة في قصص زكريا تامر، وإلى ذلك أشار د. سمر روحي الفيصل إذ قال: "**إن هذا المكان موجود دائماً في كل بيئة، ليس المكان حقيقياً، وليس وهمياً، إنه الاثنان معاً**"، وأضيف: إن مكان عربي أيضاً.

وأما الفضاء الزماني فقد تنامى فيه الحدث، ضمن حبكة قصصية لا معقولة، وهو محدد بـ (عشرة أيام). وقد وظف الكاتب كل يوم منها ليكون عنواناً لمرحلة من مراحل التحويل، وهذا ما أكسب الحدث تتابعاً زمنياً متساوقاً مع تناميه إلى أن بلغ النهاية. ولعل من المهم الإشارة إلى أن القصة أغفلت عمداً تحديد المكان جغرافياً والزمان تاريخياً، مما يكسب القصة إمكانية التجدد على نحو أكبر، إذ يمكن للقارئ العربي الآن، وقبل، وبعد ـ وكذلك حال أمثاله من أبناء الشعوب المتعبة ـ أن يرى نفسه نمراً جديداً يروض، أو في الطريق إلى الترويض.

2ـــ 5 **الشخــــصيات**: في القصة شخصيتان رئيستان: المروض والنمر. أما الراغبون بتعلم مهنة الترويض فشخصيات، كاد الكاتب أن يغيبها تماماً، لهو أن شأنها في نظره؛ إذ أشير إليها في مستهل القصة وفي نهايتها، إضافة إلى ظهورها في بعض الأيام، وهي تتلقى الأوامر وتشهد ما يحصل للنمر ببلاهة، ولا مبالاة به: "**وتبعه تلاميذه، وهم يتهامسون متضاحكين**"، فكانوا منفعلين، بغير ملامح، سوى ما سيحصلون إليه بالتدريب على تقليد المروض الذي بدا غريباً أجنبياً، ومتميزاً في مهنته؛ فهو نموذج للخبير في ترويض المواطن بل الأوطان والشعوب، على الخنوع والإذعان، إذ تجتمع لشخصيته دائماً صفات المكر والدهاء والقسوة، فكان بذلك شخصية ثابتة، ورامزة إلى كل شرير، ظالم، يستخدم ذكاءه وقوته لإذلال الوطن والمواطن.

وأما شخصية النمر؛ فهي شخصية نامية، ومتحولة؛ فالنمر وفق توصيف المروض له: (شرس متعجرف، شديد الفخر بحريته وقوته وبطشه) ولعل أهم ما في التوصيف السابق وصف النمر بالحرية؛ فهو الشرط اللازم للتمتع بالصفات الأخرى، وقد بينت القصة بعد ذلك أن استلاب الحرية هو المقدمة الأولى لتحول النمر إلى حمل يأكل الحشائش (وابتدأ يستسيغ طعمها رويداً رويداً)، وبذلك غدا النمر في هذه القصة رمزاً لكل مواطن معتد بنفسه، يخضع للترويض ليصبح مطواعاً لسلطة ظالمة غاشمة.

واللافت في القصة أن المؤلف لم يكتف بخضوع النمر (المواطن) لمروضه (ظالمه) كما هو الحال في عالم السيرك)، بل جعل ظلم الإنسان لأخيه الإنسان أشد قسوة من ظلمه للحيوان، إذ لا يعرف تاريخ الترويض مثل هذه الكذبة الفنية التي جعلت (النمر) يأكل الحشائش، وهي كذبة استخدمها الكاتب ليهتك حجب القمع الذي يفقد الكائن البشري الحرية التي منحه الله إياها، فيفقد بذلك إنسانيته، وإرادته، ويصبح واحداً من أفراد القطيع (المواطنين) البشري الذي يصنعه الظلم بخبث ودهاء، وذلك لأن فقد النمر لحيوانيته اللاحمة يعادل تماماً فقد الإنسان لميزته الأولى، وهي الحرية.

ولعل من المهم أن يشار إلى أن الكاتب لا يلقي تبعية مأساة تحول النمر إلى حمل على عاتق المروض وتلاميذه فقط، بل نجده في الكلمات الأولى يشير إلى مسؤولية الناس الذين ينتمي إليهم، ويحبهم، فهؤلاء نسوه، وتخلوا عنه، وهذا واضح، ولا تخطئه البصيرة في قوله: "**رحلت الغابات بعيداً عن النمر السجين في قفص، ولكنه لم يستطع نسيانها**"؛ فالغابات ـ موطن النمر، ومنبع قوته ـ رحلت عن النمر، ولم يرحل عنها، ولو أنها لم ترحل عنه لما آل

حاله إلى فقدانه خصائص تكوينه الوجودي على هذه الأرض، وفي ذلك ما يوحي بأن الترويض كان في غير الوطن، أو أن المروض كان من الخبراء الأجانب الذين يستوردون لترويض المواطنين.

وربما تريد القصة أن تقول: إن شراسة النمر كانت سبباً آخر لابتعاد أهله عنه، ولتسليمه إلى قبضة المروض. وهذه دعوة للنمور كي تحسن معاملة أهلها، كما أنها دعوة لأهل كيلا يرحل أبناؤهم عنهم. وفي كل ذلك مدلولات واسعة يمكن تأويلها على نحو يتسع لكثير من مظاهر الضعف العربي، على قاعدة تحميل المسؤولية لأكثر من جهة، فالضحية مسؤولة عما آلت إليه، لكونها لم تناضل من أجل البقاء في محيطها/ وطنها، كما أن الأهل الذين لم تتسع صدورهم لأبطالهم/ نمورهم فقدوا هيبتهم والسواعد التي يمكن أن يعتمد عليها في صراع الوجود والحدود.

2 ـــ 9 **الهدف والرؤيا**: سبقت الإشارة إلى أن القصة لا تحدد لنا مكان القفص، ولا اسم المدينة التي تحول نمورها إلى مواطنين صالحين (حمير أو حملان...) كما أنها لم تربط الزمن الشمسي (عشرة أيام) بما يحدد تاريخه، ولم تشر إلى جنسية المروض، ولا إلى هوية تلاميذه. وبذلك أعطى القاص لنفسه جوازاً للمرور من مقصات الرقباء، وترك للقارئ مجالاً واسعاً ليتصور المكان والزمان المناسبين لحدث التحويل. ولعل تامراً نجح في تذكير المتلقي بمقولة قديمة عن تجويع الاتباع لضمان تبعيتهم المطلقة، وكذلك بسياسة دولية متبعة منذ الخمسينيات، قادتها الولايات المتحدة الأمريكية، وكان عنوانها السيطرة على الآخر بالقمح. وهي سياسة ما تزال صالحة، ومستخدمة في حياتنا المعاصرة.

إن حوار المروض مع مجموعة من التلاميذ، منذ بداية القصة، يفصح عن غاية تعليمية محددة، هي تعليم مهنة الترويض تعليماً عملياً، وقد خاطب المروض تلامذته بقوله: (راقبوا ما سيجري بين من يملك الطعام، ومن لا يملكه، وتعلموا). ولكن غاية المروض التعليمية لم تكن غير رمز شفيف يهدف إليه الكاتب في هذه القصة، وهو الإخبار عن ترويض الشعوب بسلاح التجويع إخباراً لا يجد المتلقي صعوبة في إدراك بوح الرموز به، وفيه رؤيا لمستقبل الوطن إذا لم يأكل أبناؤه مما ينتجون، وحث على الاهتمام بالأمن الغذائي للوطن والمواطن، كما أن القصة تشير إلى أثر القطيعة بين الإنسان ومحيطه الاجتماعي والبيئي في مقاومة الظلم والعدوان.

ويبدو أن الفكرة الهادفة في هذه القصة كانت هي المسيطرة على عقل الكاتب؛ فهو صاحب فكرة تخالج نفسه، وترغب في الظهور بشكل واضح، لا لبس فيه، فاستخدم لإيصالها لغة بسيطة جداً، واضحة الدلالات المعنوية، بعيدة ـ إلا جملاً قليلة ـ عن الاهتمام بشعرية اللفظ والأسلوب، ولعله استحضر قبل أن يشرع في كتابة قصته تجارب إنسانية سابقة، في مقدمتها (كليلة ودمنة)، فكتب على منوالها، ولغاية مشابهة، ولعله كان متخوفاً من أن يلقى مصيراً كمصير ابن المقفع، أو قطيعة عرباء، أو جاهلية جهلاء، فاختار تلك التقنية في الترميز والحوار كي ينجو من مصير مشابه لنمره المسكين.

وإذا ما كان الأدب يمتلك قيمته الرئيسة من تعبيره عن الخاص فقد يكون من المهم أن نعرف أن خصوصية زكريا تامر تتجلى في تعبيره عن عام، كان وما يزال مقلقاً على نحو وجودي للإنسان العربي، وإذا ما كانت القصة عند زكريا تامر، ـ كما يرى غالب هلسا ـ بنية محالة إلى فكرة، وهي لا تقول شيئاً سوى فكرتها وتحريضها، وهذا ما يفقدها فنيتها فإن ما يدفع هذه المقولة لـ غالب هلسا أن قصص تامر ـ ومنها النمور في اليوم العاشر ـ ما تزال تستمد وجودها المتجدد من فكرتها التي لا تنفصل عن فنيتها، أعني عن بنائها المناسب لوصولها إلى شرائح واسعة، لا خاصة، من القراء المتوقعين والمعنيين برسالة القصة وهدفها.

3 ـ عودٌ على بدء:

ما تشهده الساحة العربية اليوم يؤكد صحة الرؤيا، وتجدد القصة بإمكانية أن تقرأ، كأنها كتبت اليوم، لا قبل خمسين سنة. لكن سؤالاً كبيراً جداً تبرزه الأحداث العربية منذ مطلع هذا القرن، وهو: كيف تحول الحملان إلى نمور؟ بل كيف استطاع مئات المقاتلين في لبنان أن يقهروا المروض، وأن يحطموا القفص، وأن يعروا التلاميذ، وأن يهزؤوا بالهازئين؟ وكيف انتصرت المقاومة في العراق؟ وكيف تصنع المقاومة الفلسطينية نصرها في غزة؟

ثمة سؤال كبير آخر: كيف تحطم الشعوب العربية أقفاصها، وتلعن فراعينها، وملوكها الظالمين، ورؤساءها الفاسدين المتخمين، من الحملان والحمير المروضين والمروضين؟ وسؤال آخر أكثر خطورة وأهمية، وهو: كيف ينتقل المروض اليوم من مكان عربي إلى آخر متسلحاً بكل مكر وخبث، مستهدفاً نمور الأمة الصامدين وأبناءهم الحالمين أملاً أن يعيد سيرته الأولى، وأن يستعيد منزلته التي تزلزلت. كيف نصنع/ نبدع فناً عربياً، له صفة الشعبية على نحو ما أنتجته الذاكرة الشعبية العربية في زمن معاناة الأمة من أعدائها في الداخل والخارج.

لست خبيراً بالأنماط الإبداعية التفاعلية العربية، لكني أعتقد أن هذا التجديد في النمط الإبداعي التفاعلي يمكن أن يتطور متجاوزاً التفاعل إلى التشارك في إبداع النص. حتى تفتقد فيه خصوصية المبدع بل خصوصية الإبداع الفردي، ليكون نمطاً جديداً للإبداع الشعبي العربي، ذاك النمط الذي أبدع ألف ليلة وليلة، وسيرة عنترة، وغيرها من السير العربية، التي ما تزال تحمل إلينا عبق روح أمتنا المتمردة على الظلم والقسوة والتمزق والعدوان، وعلى كل مفردات القهر.

أظن أن بإمكان فريق من المبدعين الشباب في الأقطار العربية المختلفة أن يصنع / يبدع سيرة/ رواية عربية معاصرة تفاعلية وتشاركية وشعبية، تستوعب همومنا وإشكالاتنا، وتصنع فنياً الإنجازات التي تحلم بها الأمة العربية، إنجازات تجيب على تساؤلاتنا المصيرية المقلقة... كيف نتمرد على الضعف؟ كيف نثق بالنفس؟ كيف نستعيد خلق الفرسان؟ كيف ننتصر على الخداع؟ كيف نقلب السحر على الساحر؟ ثمة كيفيات كثيرة وخاصة قد لا أعرفها بل أنا لا أعرفها لكن الشباب العربي يعرفها، لأنه أكثر معرفة، وهو لذلك أكثر من سابقيه معاناة وألماً ووعياً.

هذه دعوة إلى المؤسسات التي لها هوية ورسالة، إلى اتحاد الكتاب العرب، إلى وزارة الثقافة إلى كل مؤسسة عربية حقاً لكي تتبنى مشروعاً قومياً عربياً لصنع رواية تشاركية، وإيديولوجية تنحاز إلى الحق العربي، بكل تجلياته وتفصيلاته وتنوعه، لنكتب بها فنياً تاريخ (النمور في الزمن العربي)، تاريخاً مؤسساً على ملاحم حقيقية صنعها، ويصنعها أبطال معروفون ومجهولون في هذا الزمن العربي المرعب، وذلك لأن هذا التأريخ الفني هو ما ستقرؤه الأجيال، لأن ما يكتبه المؤرخون قد لا يجد من يقرأه.

□□

الروح تبحث عن جسدها

مقاربة أنثروبولوجيّة
(رواية السويداء أنموذجاً)

□ اسماعيل الملحم*

أنكيدو ، أما زلت تبحث عن عشبة الخلود؟ هي ليست خارج روحك، وإن لم تلبس جسدك هذا الفاني

ـ أنكيدو أنت هنا أو هناك في زاوية ما من هذا العالم.

تأخذنا بعض الدراسات في الشرق والغرب، بعيداً عن المعتقدات المرتبطة بهذا المسلك الروحي أو ذاك، إلى موضوعة الموت والحياة تفسيراً أو تحليلاً، إلى فرضيات كثيرة ما زالت تقلق العقل البشري وتتحداه. وربما فَرَضَاً إلى مقولات نرددها بين الحين والآخر، إلى ثنائية الجسد والروح.

دخلت ثنائية الروح والجسد الفلسفة والمعتقدات الدينية وصارت جزءاً منها، وإن اختلف هذا المعتقد بين دين وآخر. وذهب الفلاسفة مذاهب شتى في تعريفهم للنفس أو الروح.

بحسب أرسطو ، لا تدل الروح أو النفس على وجود كائن قائم بذاته ، وإنما هي مجموعة الوظائف الحيوية التي يقوم بها الكائن الحي. ما زلنا في كل أن نقرأ ونسمع عن ظهور تأويلات مختلفة من هذه الجهة أو تلك ، ومن معتقد ديني أو تفسير ميتافيزيقي ومن مذهب إلى مذهب في الدين الواحد. فقد أرقت هذه الثنائية الإنسان منذ أبعد العصور. وللعامة تصورات عن الجسد والروح هي نتاج معتقداتهم وثقافاتهم ومستويات تناولهم لمثل هذه المفهومات.

لازم البحث في ماهية الروح وتجلياتها الاعتقاد بخلودها ، مازج هذا الاعتقاد منذ عصور بعيدة عقائد قديمة لا تنحصر في مذهب واحد من المذاهب ولا في عقيدة دينية دون غيرها ، بل أن وجوده كان سابقاً لوجود الطوائف والمذاهب والأديان المعروفة. ألم تشغل هذه المسألة جلجامش الباحث عن سر الخلود؟ ألم يتحدث ابن سينا عن النفس التي تكون في شوق طبيعي إلى الاشتغال بجسدها واستعماله والاهتمام بأحواله والانجذاب إليه؟ كما أنه دلّ مؤكداً أن النفس ستبقى بعد موت الجسد وهي باستقلالها عن الجسد لا تفنى معه لأنها خالدة.

---

* كاتب وباحث سوري

ارتبط خلود النفس بعقائد متنوعة، وكانت فكرة التقمص هي أحد تجليات هذه العقيدة التي قدّر لها أن برزت كفكرة منذ القرن السادس ق.م، وربما أبكر من ذلك، وأخذت تتأثر بها طوائف ومذاهب من هنا وهناك. وشكلت جزءاً من عقائد ومعتقدات قريبة من بعضها حيناً وبعيدة عن بعضها أحياناً أخرى. وفسرها كل مذهب تفسيراً انفرد به دون غيره. ويقال أن الكنيسة حتى عام 553 كانت تؤمن بفكرة التقمص، ولم تكن هذه الفكرة العقيدة، مع مرور الزمن، غائبة عن فلاسفة اليونان (سقراط وأفلاطون وأرسطو). وقد قامت هذه الفكرة، أو أنها اشتقت المبدأ الذي يفرق في حياة الإنسان بين الروح والجسد ... وما استتبعه من تنامي مبدأ خلود الروح كعقيدة لم ينفرد بها دين من الأديان السماوية، كما أن قالت به عقائد المصريين القدماء، والهنود، واليونان من قبل. في العودة - مثلاً - إلى فيثاغورس نراه يؤكد على خلود الروح، عندما يقول: لا تفنى الروح بفناء الأجساد.

" هبطت النفس من عالم المثل إلى الأرض، فليس ما يمنع انفصالها عن الجسد بعد الموت، عنصرها روحاني بسيط. وكان أفلاطون يردد أن الروح خالدة ومنفصلة عن الجسد تحمله في الحياة كغطاء، ثم تنبذه بعد موته" (1)

ومنه، قول أبو العلاء المعري:

والجسم كالثوب على روحه

ينــزع إنْ يخلــق أو يتـسـخ

وبالنسبة للمسلك التوحيدي (الدرزي)، فالمائز له أن يؤمن الموحّد بخلود الروح وباتخاذها الأجساد قمصاناً كلما بلي قميص أبدل به قميص آخر. (2)"

وحديثاً أخذت فكرة التقمص تتنامى بين علماء من اختصاصات مختلفة، ولا تعدم المدافعين عن صدقيتها. يبني بعضهم براهينه انطلاقاً من وقائع ومقاربات يريد بعضهم أن يبشر بصدقيتها بأن تنسب بشكل أو بآخر إلى أحد ميادين العلوم الإنسانية.

تقول سارة سولوفتش في بحث لها بعنوان (علم التنويم وماضي الصدمة):

"علّمنا فرويد أن نعود للوراء إلى طفولتنا المبكرة. بينما أعادنا (اوتو رانك) إلى رحم أمهاتنا. والآن تأخذنا مجموعة صغيرة لكنها متنامية من المحللين النفسيين إلى أبعد من ذلك، فمن خلال التنويم المغناطيسي وتوجيه التفكير يستطيع المحللون النفسيون أن يعودوا بمرضاهم إلى خبرات حياة وموت سابقة، يزعمون أن صدماتها تواصل الحياة انطلاقاً من (ذكريات الروح). فالرجل الفرنسي الذي كان يعاني من آلام مستمرة في الرقبة تخيّل تحت تأثير التنويم المغناطيسي أنه يحيا في القرن التاسع عشر وأنه أعدم بالمقصلة، فاختفت كل آلامه". (3)

وفي المادة السابقة نفسها، تورد الكاتبة مثالاً آخر:

" رجل أعمال كان يعاني من أعراض الذهان وجنون العظمة عندما يكتمل القمر في كل شهر تحت تأثير التنويم المغناطيسي. بدأ الرجل يتحدث عن شخص كان مجنداً في الجيش الأمريكي في أثناء الحرب العالمية الثانية وأُسر خلف خطوط الأعداء وبُدئ استجوابه بواسطة الجنود الألمان، أُخذ إلى أحد الأنهار ومع اكتمال القمر وانعكاس صورته على سطح النهر تم إعدامه".(4)

لخصت الكاتبة بحثها، بالآتي:

" لو رفعنا الغطاء عن تلك القرون التي مرّت من زماننا، بدءاً من فساد القرون الوسطى في أوروبا حتى عظمة روما القديمة وفخامتها، فإن حيواتنا السابقة وقصص الحب والموت ظلماً قد تواصل بقاءها كذكريات للروح الطوافة ... إن العقل البشري يشبه المكتبة المليئة بالسنين والصور والحوادث والأحداث والكتب والأغاني وعروض التلفزيون، فكل شيء نراه ونسمعه محفوظ داخل العقل، لا شيء يُفقد، فقط بعض الأجزاء تختفي من الشعور ولكن، باستدعاء الشعور يمكن للإنسان أن يتذكر كل شيء". (5)

من طرائف ما جاء في هذا البحث الموثق:

1- طرح بعض العاملين في التنويم أن نظام (ليمبك) هو مخزن العقل للانفعالات والذاكرة. يؤثر التنويم المغناطيسي فيه بحيث يمكن تقشير طبقات العقل لتبدو الكينونة أو الحياة فيها واضحة للمرضى الذين لا يدركونها وتبدو الحياة السابقة من خلال التنويم وكأنها شيء سابق التوقع.

2- يروي براين ويز خريج جامعتي كولومبيا وييل بدرجة الامتياز ويشغل وظيفة كبير الأطباء النفسانيين في كلية الطب في ميامي، وهو أيضاً متخصص في كيمياء القلب أن جانته جان تشكو من صعوبة في البلع، تحت تأثير التنويم المغناطيسي رأت جان نفسها في حياتها السابقة، إذ كانت خادمة في أحد بلدان الشرق الأوسط، ورأت نفسها تقود عربة مليئة بالقش المبلل وقد سجنت في هذه العربة وأصيبت بالاختناق ... وبعد التنويم ومعاودة هذه الذكرى إلى ساحة شعورها اختفى ما كان لديها من أعراض الأزمة التي كانت تعانيها.

3- كاترين تعاني من مخاوف مرضية تمنعها من النوم ... أخضعها ويز للتنويم المغناطيسي. تذكرت أنها في سن خمس سنوات غرقت في حمام السباحة، وفي سن الثلاث سنوات تذكرت ليلة عصيبة عندما تعرضت للتحرش الجنسي من قبل والدها المخمور. طلب منها ويز أن تعود بالذاكرة إلى ما قبل ذلك تذكرت أنها غرقت في فيضان عام 1863ق.م، وذبحت عام 1473، وماتت بوباء في إسبانيا في القرن الثامن عشر ... بعد عدة جلسات بدأت بالشفاء.

وبالعودة إلى معتقد التقمص في مسلك التوحيد، وهو ما يعنينا في تحليلنا الأنثروبولوجي لعدد من الروايات، هي ما (بين الصخور ما بين السطور، وحدث في ذلك الزمان) لوهيب سراي الدين، و(قصر المطر، وجهات الجنوب) لممدوح عزام، و(البراري، وأعمدة الغبار) لمحمد رضوان، و(العصف والسنديان، والحصار) لفوزات رزق، و(بانتظار القيامة) لنبيل حاتم، و(عباءة الريح) لمنير أبو زين الدين، وأخيراً رواية (دروز بلغراد / حكاية حنّا يعقوب) لربيع جابر.الرواية الأخيرة جاء الاستشهاد ببعض مقاطعها، إضافة إلى سابقاتها التي ينتمي كتابها إلى محافظة السويداء، أم الأخير فلا، وإن اجتمعت هذه الروايات على أخذها الحديث عن التقمص من معين المسلك ذاته. نكتشف تشابهاً في النظر إلى هذا المعتقد يكون الاختلاف في تناوله ناتجاً عن الزاوية التي يحتاجها النص. وتأتي العبارات مصوغة بما يتحمله النص من جهة، وبمستوى فهم الكاتب لهذه الفكرة/ المعتقد من جهة أخرى. وتتقيد أغلب هذه النصوص أو كلها بدرجات مختلفة، ولكنها ليست بعيدة عن بعضها، فيما يميز عقيدة التقمص في هذا المكان من البحث عنها في مطارح وعقائد أخرى، نختصرها بالآتي:

1- " روح الإنسان في تنقلها من حقل إلى حقل ومن أداة إلى أداة ومن مظهر إلى مظهر يكون لتختبر كل ضروب الحياة، وتدخل في مختلف الحالات من غنى وفقر، ومن عز وذل، ومن صحة ومرض... أن مرجعيته –أي التقمص - لا تخرج عن مبدأ أن تنقُّل الروح الإنسانية في مختلف حالات الحياة لا يعني بوجه من الوجوه أن هذه الحالات لا تفرض على الروح فرضاً، وتوجّب عليها قسراً ... هذه الحالات المختلفة التي تختبرها الروح خلال تنقُّلها في كثافتها ما هي إلا نتائج ما تقدم به المرء باختياره، فمجازاة النفس بما كسبت". (6)

2- يرتبط مفهوم التقمص بمفهوم ناتج عنه، وفيه ما يفسر صحة المعتقد وهو مفهوم النطق أي تذكر الحياة السابقة. تذكُّر الحياة السابقة ليس أمراً محتوماً باستمرار، ولكنه إن حدث يكون مرتبطاً بأسباب أخرى، قد يكون منها ما يذكره المقبوس التالي من تذكر حياة

سابقة عند بعض الناس خلال تقمص اللطيف (الروح) وانتقالها من كثيف (الجسد) إلى كثيف:

" إذ تنتقل النفس من كثيف إلى كثيف قد يتسنى لها أحياناً أن تتذكر ما حدث في كثيفها السابق، وذلك إذا تيسر لها أن صادفت بعض الحالات التي تعينها على التذكر، كأن تفارق جسدها السابق وهي من اليقظة والوعي والانتباه في حالة قوية". (7)

3- قد يكون من المفيد الانتباه إلى ما يميز هذه العقيدة عن العقائد المشابهة كالبوذية والهندوسية، على سبيل المثال، ففي هاتين الديانتين ترتقي الروح، أو تنحدر من مستوى إلى مستوى بحسب ما تحققه في حياتها. أما في مسلك التوحيد لا يُرى إلى التقمص أنه ارتفاع أو انخفاض لمرتبة الروح، بل أن روح الإنسان في تنقلها من حقل إلى حقل، ومن أداة إلى أداة ومن مظهر إلى مظهر إنما يتم لتختبر الروح كل ضروب الحياة.

أدخلت الروايات حكايات عن التقمص على ألسنة شخوص الروايات، تتفق حيناً مع عقيدة التوحيد الدرزي في بعض التفاصيل وأحياناً تبتعد، والاختلاف في هذا الشأن بين نص وآخر إنما يعود إلى درجة فهم الكاتب لهذا المعتقد، أو أن أحدهم قد يجتهد في تخيله للفكرة، أو أنه يعيد الأمر إلى ما تفرضه الشخصية في الرواية، من حيث مستواها الثقافي.

نبدأ مع رواية (دروز بلغراد / حكاية حنا يعقوب) لربيع جابر. أخرج محابيس بلغراد لأول مرة من غياهب سجنهم المعتم إلى الهواء الطلق مقيدين ليؤدوا عملاً من أعمال السخرة. تنقل الرواية وصفاً لما يتعلق بسلوكهم وتفسيراً لجانب من عقيدتهم على لسان حارسهم:

" اكتشف رئيس الحرس أمراً أغرب: هؤلاء الدروز يتجنبون النظر إلى القاطفات الموزعات في الكروم المجاورة! إذا دنت من مكانهم هنغارية أو صربية حمراء الثوب عارية الذراعين حدّقوا إلى التراب وتركوا رؤوس أصابعهم تقطف وحدها كما يفعل العميان! (...) وهم لا يدخنون. هذا صحيح. قوم عجيب. سأل شراوالي واحداً منهم لماذا لا يتزوجون إلا بامرأة واحدة ما داموا يقولون دوماً أنهم مسلمون؟ ردّ عليه إن كتاب الله أوصى أن نعدل بين زوجاتنا ونحن نخاف ألا نعدل (...) هل صحيح ما سمعه أنهم مثل أهل الهند يعتقدون أن الواحد منهم لا يموت حين يموت ولكن روحه تترك جسمه إلى جسم طفل يولد في تلك اللحظة؟ ... الروح تبدّل الجسم كما نبدل نحن القميص. ... هذا سبب زواجهم من امرأة واحدة لأن الواحد منهم عاش مئة حياة على الأقل من قبل وفي كل حياة يأخذ واحدة..." (8)

في رواية بانتظار القيامة، وهي تجنح إلى التخييل أكثر من سواها ولكنها لا تقطع مع الواقع، يعيش كريم العمراني أجيالاً متواصلة في جيل واحد، أو أنه قد بدا له ذلك، يبرز التقمص في الرواية بصورة مختلفة عما ورد في الروايات الأخرى. تجيء حكاية التقمص في سياق البحث في محاولة الكشف عن أسرار الحياة والموت. وتعيد الرواية ما ترويه عن تعدد حيوات الإنسان كفرد إلى بحث مخبري حديث انتهى إلى الإجابة عن أمنية جلجامش في العثور على ما يمنحه الخلود:

" أما كريم بن يوسف الحمداني، فإنه مجرد نطفة مختلفة ومتطورة أدخلته هذا الزمن الطويل الطويل، زمن أطول من حلمه الصغير، أن تعود روحه بعد الموت لتلبس قميصاً جديداً".(9)

وتتضح الصورة أكثر في الفقرة التالية التي لعب بها الكاتب على عقيدة التقمص إلى التمني بتداول الذكريات عبر أجيال كثيرة:

" الرسالة تركت في نفسي حالة من الشك ممزوجة بسعادة عميقة وعظيمة، إذ لو كان هذا صحيحاً فإني سأعيش أجيالاً متصلة دون أن أموت، وسأبقى حاملاً اسمي ومعرفتي وذاكرتي على مر السنوات المتعاقبة .." (9)

يمضي الكاتب نفسه في لعبة الزمن الذي أخذ مساراً مختلفاً، كما يصوره هذا الحوار:

" - **إذن أنت تعيش الآن جيلك الثاني؟**

- لا الأمر ليس كذلك.

- تقصد أنك مررت بأجيال عدّة أخرى؟

- لست أدري، ربما هو جيل واحد طويل جداً يمر بأجيال الآخرين". (10)

كأن الموت ليس أكثر من رحلة لا تطول فحياة أخرى آتية، وها هي قد صارت بين أسنان الضبع:

" **ها هو موتها، يجلس الآن إلى جانبها برائحته الترابية رفعت يدها بهدوء عندما راودتها فكرة غريبة، أتراها تسمع صوت تحطيم عظامها بأذنيها بين أسنان أبي الكواسر؟**

أغمضت عينيها وبدأت تقنع نفسها: الموت لن يكون مؤلماً مهما يكن شكله عندما يصبح أمراً محتوماً." (11)

يعود الكاتب في صفحة أبعد من صفحات الرواية ليمنح خياله فرصة الاقتراب من فكرة التقمص التي صورها تصويراً مخالفاً لواقعها كمعتقد:

- **وأنا اسمي، زهر جدايل، وقد سبق أن التقينا يا سيد كريم في هذا الجيل وليس في جيل سابق ... زلفى وزهر وسلمى.**

- **زهر .. زهر .. سلمى .. سلمى .. هل أنت هنا يا زلفى؟** (12)

في لحظة مكاشفة مع إحدى شخصياته، حيث تتداخل الأجيال، يخاطب كريم الحمداني زلفى أو زهر أو سلمى كشخص واحد تكرر فأخذ في كل جيل اسماً مختلفاً:

" ... **الهالتان وعيناك ووجهك الذي أحسست أني أعرفه من أجيال سابقة ..**" (13)

يبتعد الكاتب ولكنه لا يقطع الصلة مع فكرة التقمص، إذ أن تكرار الأقمصة لا يعني قدرة الآخر (كريم) مهما كان متقمصاً من جيل إلى جيل أو أنه عاش جيلاً طويلاً أن يعرف صاحبته أو يتعرف عليها من علامات جسدية فارقة وهي التي تنتقل جيلاً فجيل. الانتقال هو انتقال إلى جسد آخر لا تنتقل معه المظاهر الجسدية فلكل جسد سماته التي تختلف عن الجسد الآخر.

يُدخل صاحب بانتظار القيامة ، كما فعل في روايته الأخرى (من ضباب أزرق) لعبة التقمص بصياغة مخالفة، ولكنها ليست بعيدة.

" **وداعاً الآن أنا ذاهبة إلى جيل جديد**". (14)

تخلص (بانتظار القيامة) إلى ملخص لمعتقد التقمص في الرسالة التي توجهها (لويز وندور) إلى أنكيدو:

" **إلى أنكيدو الصديق الحميم لجلجامش، لإن جلجامش لم يستطع منحك الخلود الذي كان يتمناه لك ...**

"**مررتُ بأجيال طويلة، وآمنت أن أمنية صديقي جلجامش أن يمنحني الخلود، كانت ومنذ بدء الخليقة، لكنها كانت تحتاج فقط إلى إيمان. مجرد إيمان صادق بأن الروح تلبس قميصاً جديداً بعد كل موت لقميصها القديم**".

لقد صدقتك الآن يا أنكيدو، وآمنت بكل حرف قلته لي، قد مررت بنفس تجربتك، وها أنذا أعيش جيلاً آخر، كان يكفيني الإيمان هذا، لأكتشف سرّ الخلود".(15)

الآخرون ممن تعرضوا لهذه العقيدة لم يدخلوها في الالتباس، لكنهم نقلوا صوراً مشابهة لما يتناقله بعض الأشخاص عن حوادث تدل، بحسب اعتقادهم، على التقمص.

ارتبط التقمص بالمعتقد، علماً أن منهم من نفى هذا المعتقد، بما يسمى **النطق**، أي أن بعض من يعون تقمصهم ينقلون من ذاكرتهم صوراً لحوادث جرت في جيل سابق. في رواية أعمدة الغبار يجيء الحديث عن التقمص في أكثر من رواية صريحاً واضحاً

معبّراً عن أسس هذه العقيدة، أو ارتباطها بمنطلقات أخرى للعقيدة /المبدأ، كما في روايتي محمد رضوان أعمدة الدخان والبراري:

"**وما الجسد إلا قميص من تراب، تخرج منه الروح باحثة عن نطفة تصونها، ثم تبعث في قميص آخر**". (16)

قد يُستدل من هذا المقبوس أن الروح تكمن في النطفة ثم تبعث في جسد جديد. هنا يفترق المضمون عن مفهوم التقمص بالنسبة للجماعة، حيث أن المعتقد يوضح الانتقال بأنه انتقال فوري من جسد بلي، أو انتهت صلاحيته بمعنى أوضح إلى جسد ولد في لحظته. قد يكون التعبير الذي جاء في الرواية معبراً عما يقترفه بعض الأشخاص العارفين بالمسلك. لكن الكاتب نفسه في مكان آخر من الرواية تأتي الصورة لديه أكثر قرباً من عقيدة المسلك في هذا الباب:

"**ماذا يريدون من الحرب؟ تساءل وهو يرى هؤلاء المؤمنين بالرضا والتسليم الموعودين بهما بالآخرة، يعرفون بأن أشد الليل حلكة وسواداً أقرب إلى الفجر. يثقون بعدل الله ونصرته وفرجه كلما اشتد عليهم الخناق ... واثقين أن حياة جديدة ستأتي حين يسقط أحدهم ميتاً أو شهيداً. الموت ولادة جديدة قميص من لحم**".(17)

تنتشر حوادث التقمص بين الناس ويروونها على أنها حقيقة، وأن بعض الانفعالات قد تعاود الظهور في الجيل اللاحق، كما في هذه الجملة:

"**اعتبر أمير الجبل أن هذا الجنون الذي يمارسه صاحب المعصرة - جدّه في الجيل السابق - لن يثنيه عن قتل مستشاره السابق**" (18)

وفي رواية البراري للكاتب نفسه أيضاً يجيء قوله عن التقمص موضحاً الكيفية التي تنتقل بها الروح لحظة مفارقتها لجسدها الأول:

"**لكن روحه لم يكن لديها متسع من الوقت للانتباه إلى فوضى تلك الظلال، فحلّقت هائمة فوق الغمام تبحث عن جسد آخر أشد نضارة وألفة يقيها من التيه وعري الجسد القارس**". (19)

تأتي حكاية التقمص في صور مختلفة بين رواية وأخرى، تمر مروراً خفيفاً في بعضها، لمرة واحدة أو أكثر من ذلك قليلاً وتشغل أمكنة لها في العديد من الأمكنة داخل النص الروائي.

في رواية الحصار لفوزات رزق، تخطر فكرة التقمص في استحضار (مدلّله)، الشخصية الرئيسية في رواية الحصار، لبعض الذكريات عن زوجها المتوفى، متحسرة على وفاته وفراقه، قالت:

"**تمنت مدلله لو ظل جاد الله حيّاً واكلا معاً خبز الشعير الجاف. لكنها تدرك الآن أن أبا إسماعيل أصبح شاباً الآن في جيله هذا، وتتمنى أن تعرف أين يعيش الآن**". (20)

لأنه كما سبق ليس كل من تنتقل روحه من قميص إلى قميص يتذكر حياته السابقة. والأرملة كانت تمني نفسها لو تعرف أين ولد زوجها وأين يكون الآن؟

أما وهيب سراي الدين، في رواية (حدث في ذلك الزمان) فيحدثنا عن لحظة نهوض الذاكرة السابقة التي لا يحكم النطق بما انتقل معها زمن معين أو سنّ محدد، بل تخطر فجأة عند ظهور قرينة تفتح الطريق لعبور الذكريات إلى الذهن، أو ليرى المتقمص مشهداً مما مر به في جيله السابق. المكان هنا أيقظ ما كان غافلاً عنه هذا الشخص المتقمص فأخذ ينضح من مخزونه القديم ببعض الذكريات:

"**أجل المكان نفسه، نعم تذكرت كل ما حدث وكل ما استودع في خلدي وعلمي، ليس في هذا الزمن، وما أصابني فيه من تعاسة. بل في ذلك الزمن الماضي ... تذكرت ما حدث فيه جيداً. فهذا كل شيء هنا ما زال على حاله، كما كنت قد تركته ... متصل من قميص إلى قميص ... قبل خمس وسبعين سنة**". (21)

ولممدوح عزام اهتمام أكثر بحديث التقمص موزع في ثنايا رواياته (قصر المطر، جهات الجنوب، معراج الموت)، حتى يكاد التقمص أن يكون أحد أبطال رواية قصر المطر. يبدأ الحديث عنه من الصفحة الخامسة إلى الصفحة 647. تهاجم الذكريات الغافية ذاكرة، أو خيال حسان الذي يظهر في بداية الرواية ليغيب عن صفحات عديدة ثم يظهر من جديد ليكمل حكاية تقمصه عن جسد كامل الفضل الذي قتله كنج الحمدان بنفسه أو بواسطة أحد رجاله، إنه يكاد يسمع الحوار لحظة مفارقته الحياة:

" **سبع رصاصات اخترقت الواجهة الغربية، واجتازت الممرات الكامدة، والتجاويف المشظاة والهامات المشرئبة، والهواء المصفر في القيظ، ثم استقرت في جسد ما. إنه جسدي ... صاح فيهم فجأة (لا احكوا معه) انبجست فيه دفعة واحدة، ساعة مقتله قبل عشرين عاماً، لحظة لحظة وصار يرتعش وهو يقول: يمكن ما مات يمكن ما مات**".(22)

ويحكي عن مولده من جديد فينقل ما شاهده أو ظنّ أنه شاهده لحظة ولادته:

" **تلك اللحظة، ذاتها التي تبعث الصوت الذي تردد في أذنيه (يمكن ما مات)، رأى مولده كأنما نفذ من ثغرة، كانت عماته، وخالتاه هناك. وكان بضع نساء جالسات يتحدثن، وأخريات صامتات متناثرات. رأى رفاً خشبياً على هيئة مثلثات متوالية التمعت على سطحه صحون وصوان ومناسف نحاسية ناصعة**".(23)

هكذا تترى الذكريات وكأنها كانت محصورة في مكان مغلق فما تلبث صورة ما من زمن مضى تخطر حتى تتوالى الذكريات ويقص المتقمصون حكايات ويروون أحداثاً كأنها جرت الآن:

" **تذكر الآن ماضيه وعرف أنه عاش في جسد آخر في زمن آخر، وراحت الذكريات تعود مثل أسراب العصافير**". (24)

قد يكون في استعادة صور قديمة شديدة التأثير على الذاكرة تهز الجسم الجديد هزاً يتناسب مع قوتها، وقد يدخل أحدهم في حالة من غياب الوعي، أو يصاب بتشنج يتلبس كل أجزاء جسده، يجد فيها الآخرون تذكره سبباً لمثل هذه الحالات:

" **لم يخطر ببالها بالطبع أن الوهن الذي أصابه كان سببه الإحساس المستعاد برعد الطلقات القديمة الذي اخترق الجسد السابق لروحه**". (25)

تأتي الذكريات تباعاً حيناً ومتفرقة أحياناً أخرى. تذكر حسان، أيضاً:

" **شعر أن قرناً مضى قبل أن يأخذ بارودة خزاعي. تذكر أنه يتقن إصابة الإبرة. يطلق أول رصاصة أصابت الملثم الطويل ... أما الثاني فأصابته في الكتف**". (26)

يعترف حسان، أو أنه يفصح أمام أبيه بما أخذ يدركه من حاله وهو يتذكر ذلك الزمن البعيد:

" **حين سأله والده: أين تعلمت إطلاق الرصاص؟ أجابه بصوت مخنوق: يابا ... أنا كامل الفضل**".(27)

ويعترف حسان لمحاسن بهويته السابقة، حين ينقل لها حديثاً عن مجريات حدث قديم:

" **قال لمحاسن إنهم قتلوا أمام عينيه ثلاثة من الثوار، وأن ضابطاً صغيراً رفع رؤوسهم على حراب البنادق. فقام الرجل بقتل سبع ممرضات كالملائكة وتركوهم وراء الرجوم ... هناك وراء التلال البعيدة ... كان القتلى يفترشون الأرض. قالت محاسن: ليش مين انت؟ قال حسان: ما بتعرفيني ...**". (28)

وعندما يلتقي حسان بكنج الحمدان قاتل كامل الفضل، يجري بينهما حوار قصير، ولكنه مثير:

" **التفت كنج نحوه، وقال مخالفاً تقليده:**

- مين انت يا شب؟

- حدجه حسان بعينين من نار، وسأله: ما عرفتني يا بو هايل؟

- ما عرفتك ...

-أنا كامل الفضل يا كنج.

سمع حسان دمدمة كنج السوداء الغليظة للعسّال والله قتلك حلال في الجبلين".(29) في رواية منير بو زين الدين (عباءة الريح) ترد حكاية عن التقمص كثيراً ما يحكي الناس حكايات مشابهة لها، تسترسل بها الرواية لتستغرق حوالي تسع صفحات، منها:

" أيقظه صوت أمه من شروده:

-ليش وقفت؟ استعجل في شي؟

بقي صامتاً، ولم يجبها. راح ينقل بصره من جهة إلى أخرى، وكأنه وقع على كنز ثمين، حتى الوجوه يعرفها جيداً.

-يا أمي أنا نايف وبدي روح عالبيت.

-نايف مين وبيت شو؟

-ياما أني كنت نايف، وهاي ضيعتي، وبدي روح على دارنا، ولازم شوف بيي أجود.

-ياحبيبي إنت رضوان وهذي مش ضيعتنا، ونحنا جايين من مكان بعيد منشان ناخذ العروس لابن عمك.

... كان حديثه الدائم بدي شوف بيي أجود ... كان يشعر أنه غريب عن قريته (زويلة) ...". (30)

وتمضي الرواية بسرد حكاية الصبي:

" رفع نظره باتجاه أبي نايف، وقال بتوجس: كيفك يابيي؟ ... أني نايف ..."

ولا ينقطع الكاتب عن نقل الحكاية، ومثلها حكايات تروى في أمكنة أخرى وعن أشخاص آخرين، لم يستغرب أجود ما سمعت أذناه، بل نادى زوجته لتسمع ما سمعه:

" تعالي شوفي نايف ... انفجرت أم نايف بالبكاء، وسارعت إليه طوقته بذراعيها". (31)

وبين استنكار أحدهم وعدم اقتناعه بما سمع، يتفوه الطفل رضوان بحكاية استغربها الجميع عن علاقة نايف بابنة الجيران التي منعه الاختلاف بالديانة الزواج بها، وظلت الحكاية سراً بين الشابين. فكيف يصدقون رواية لم يعرفوا بها في حينه؟ يحدثهم رضوان عن الخنجر والصليب اللذين دفنهما العاشقان في كرم الزيتون:

" ... سبقهما إلى كرم الزيتون، باتجاه الصخرة ... على بعد نصف متر من سطح الأرض، كانت المفاجأة التي خلبت لبهما، قطعة قماش مهترئة. تناولها مناف ببطء، فتحها ليجد داخلها الخنجر وفوقه الصليب. ... المفاجأة عقدت ألسنة الجميع، وأيقنوا أن هذا الفتى هونايف". (32)

في رواية (معراج الموت)، وهي رواية سبق إصدارها رواية قصر المطر سنوات قليلة، ورد فيها حديث هامس خفي عن التقمص، ولكن بما لا يلمسه مباشرة بل كان نوعاً من الظن، لكنه يعبر عن اعتقاد بالتقمص به تؤمن الجماعة، أو أنها تجد من خلاله تفسيراً لحدث غامض، أو شرحاً لحالة أو سلوك يصدر عن أحدهم لكن ذلك يظل حائراً بين الشك واليقين، وكثيراً ما كان رواة مثل هذه الحالات يلحقون بها عبارة: والله أعلم.

" بالعينين المفتوحتين كنافذتين، بالجسد المتراقص، لكنه يعرفه ربما عرفه منذ وقت طويل، وربما قبل أن يولد، أو في جيل سابق رآها ورآته، نُذرا معاً الواحد للآخر". (33)

الاستشهادات:

(1) محمد أمين جوهر: الدروز بين التوحيد والعرفان - 53 - دار التكوين 2008

(2) سامي مكارم: مسلك التوحيد - 53 - بيروت - 2008

(3) سارة سولوفتش: علم التنويم وماضي الصدمة - الثقافة العالمية ع56 - 187

(4) السابق 191

(5) السابق 193

(6) سامي مكارم: السابق117

(7) السبق 120
(8) ربيع جابر: دروز بلغراد - ص51 – دار الآداب بيروت 2012
(9) نبيل حاتم: بانتظار القيامة – ص18 –دار الحوار 2011
(10) نبيل حاتم: السابق ص50
(11) السابق: 66
(12) السابق55
(13) السابق 268
(14) السابق 70
(15) السابق: الغلاف الأخير
(16) محمد رضوان: أعمدة الغبار ص246 - وزارة الثقافة -2008
(17) السابق 38
(18) السابق 220
(19) محمد رضوان: البراري - ص295 -وزارة الثقافة – 2005
(20) فوزات رزق: الحصار ص18 - دار الطليعة – دمشق 2003
(21) وهيب سراي الدين: حدث في ذلك الزمان ص18 – دار رسلان 2009
(22) ممدوح عزام: قصر المطر ص5 - وزارة الثقافة – 1998
(23) السابق ص7
(24) السابق ص12
(25) السابق ص 162
(26) السابق ص 167
(27) السابق ص168
(28) السابق ص558
(29) السابق ص647
(30) منير بو زين الدين: عباءة الريح –ص175و176 - دار إنانا دمشق2010
(31) السابق ص179
(32) السابق ص 181
(33) ممدوح عزام: معراج الموت ص106ـــ دار الأهالي - دمشق1990

□□

المكان في الرواية

(قدر الغرف المقبضة أنموذجاً)

□ محمد سليمان*

منذ كانت الرواية كان المكان، لا يمكن تصور الرواية بلا مكان حتى لو كان مكاناً خيالياً . وأعتقد أن كثيراً من الروائيين يفضلون الأمكنة الواقعية رغم خيالية الأحداث، ذلك أن الأمكنة الواقعية تفتح طريقاً إلى قلب القارئ في زمن أصبح القارئ هو الرواية، لقد أصبحنا في عصر القارئ ..

في رواية بلزاك، كمثال، يظهر المكان بتفاصيل مبالغ فيها أحياناً، ذلك أن بلزاك كان يمهد للمكان بوصف طويل قبل أن يلقي بطله فيه، لكن ذلك المكان لا يتحكم في مصائر الأبطال، وباعتبار أن بلزاك روائي المرحلة الليبرالية حسب غولدمان (وفلوبير وستندال وغوته ..) فإن الإنسان الفرد حتى لو كان إنساناً إشكالياً هو مركز الرواية . لكن الإنسان الفرد تراجع في المرحلة الامبريالية، حسب غولدمان أيضاً، لصالح الأشياء، لقد أصبح الإنسان شيئاً من الأشياء بعد أن أبعد الإنسان الفرد والجماعي أيضاً عن الحياة السياسية حتى تؤبد استقرارها ،

وبالتالي تم التركيز على شيئية الإنسان، على واقع الأشياء بدل الواقع الإنساني، وكان روائي هذه المرحلة آلا ن روب غرييه الذي لا نجد في رواياته غير الأشياء، ولو أنها تملك روحاً إنسانية .

لم تكن الرواية العربية بعيدة عن المكان، فالرواية هي المكان في النهاية، وفقد أهتم الروائي نجيب محفوظ بالمكان في رواياته حتى أنه أطلق على بعض رواياته أسماء أمكنة (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية / ثلاثية نجيب محفوظ التي هي رواية زمان، خان الخليلي، زقاق المدق ..) لكن المكان لم يكن بطلاً مطلقاً في رواية نجيب محفوظ، إنه لا يتحكم بالمطلق في مصائر شخصيات الروايات، هناك الزمان والوضع الاجتماعي والوضع الشخصي ، قد يتحكم المكان في رواية " **زقاق المدق** في مصير حميدة لكنه تحكم نسبي، كذلك هناك تحكم الزمان / زمن الاحتلال الانكليزي لمصر، وهناك أيضاً تحكم الوضع الاجتماعي / التخلف وكذلك الوضع الشخصي / الطموح والإرادة.

---

* باحث سوري.

في رواية " **قدر الغرف المقبضة** " يتحول الإنسان إلى شيء من أشياء المكان، ولأسباب ليست بعيدة عن تحول الإنسان الفرد في أوروبا إلى شيء .

إن رواية " **قدر الغرف المقبضة** " للروائي عبد الحكيم قاسم هي رواية مكان بالمطلق، يظهر المكان في الرواية كبطل مطلق، لا يقف في طريقه لا الزمان / الزمان هامشي، ولا الوضع الاجتماعي / الحياة حتى في بلد غربي مثل ألمانية، ولا الوضع الشخصي / يحصل البطل على درجة دكتوراه في ألمانية ، المكان في رواية عبد الحكيم قاسم يظهر كشر مطلق لا مفر منه في الشرق المتخلف وفي الغرب المتقدم، يتغير الزمان، يتغير الوضع الاجتماعي، تتغير الشخصية لكن يبقى المكان " **الغرف المقبضة** " يلاحق بطل الرواية كقدر إغريقي.

رواية عبد الحكيم قاسم " **قدر الغرف المقبضة** " نتاج القهر والغربة الذي يولدها جحيم المكان . والرواية حكاية رجل يعيد إنتاج حياته في ألمانية حيث يعيش عبر محطات مختلفة / محطة التعليم الابتدائي، محطة التعليم الثانوي، محطة التعليم الجامعي، محطة الدكتوراه في ألمانية . وهذه الطريقة في استخدام الزمن عزيزة على قلب الروائي عبد الحكيم قاسم، وقد استخدمها بنجاح في روايته الأولى " أيام الإنسان السبعة " . إن الزمن في الروايتين لا يظهر بشكل مباشر، يمر ولا يشعر القارئ به، لكن المكان في رواية " قدر الغرف المقبضة " يطل ككابوس بشكل دائم، حتى أن تلك الغرف المقبضة تصبح قدر عبد العزيز بطل الرواية، كما تصبح قدر القارئ أيضاً .

يقول الأب " **الناس هي الناس على كل حال، لكنها العتبات** " (ص 15) . وهو بذلك يفسر اختلاف قسمة الحظوظ بين الناس، والسر كائن في الدار . وعلى ذلك فقد قر في نفس عبد العزيز أن دارهم منحوسة العتبة، وأنها تحبس حظوظهم في جوها المكتوم خلف جدرانها، وأنه لا أمل إلا بالخروج، وفي كل محطة هناك محاولة للخروج من جحيم المكان .

المحطة الأولى التي تتوقف عندها ذاكرة عبد العزيز هي مرحلة الطفولة في القرية (إحدى قرى الدلتا)، وبيوت هذه القرية قديمة بالية، تخلق للناس ضيقاً وعنتاً في حياتهم، إنها تيه من الخوف والبلادة يحاصر الفكر والروح، بيوت تتراكم لصق بعضها وتنغلق على سكانها خلقة دائرة مقفلة من الخوف . لكن الأمل يبقى في المحاولات المستمرة للخروج / الهروب من قدر المكان المقبض، رغم أن كل الأحلام والرؤى تنتهي دائماً إلى خاتمة حزينة . وهذا الوصف للتيه الذي يخلقه المكان ، في تأثيره المدمر على روح عبد العزيز، ينطبق على كل المحطات التي مر بها في حياته .

المحاولة الأولى للخروج في حياة عبد العزيز كان وقت انتقل مع أسرة الجد للاستقرار في بيت جديد، والالتحاق بالمدرسة الابتدائية في قرية ميت غمر . وبيت الجد لا يختلف عن بيوت القرية / إنه بيت مقبض كالبيوت الأخرى، ولأن الإنسان لا يقدر أن يبقى دائماً حزيناً مقيداً في كنف الكآبة، فقد أخذ عبد العزيز يخرج إلى شارع البحر، يتأمل على الجهة الأخرى من النيل قصورا كالأحلام تحصل محاولة لإصلاح البيت، فقد حضر الخال الأكبر ليعمل في قرية ميت غمر، ويعيش في بيت الجد . ويفرح عبد العزيز بالتغيير الذي أدخله الخال على البيت والحديقة، فقد صار البيت ركناً له كيانه واحترامه، لكن قدر المكان يلقي بظله على التجديدات " **الخال بدأ يتعب والحيطان الكالحة بدأت تطل مرة أخرى من وراء الزينة التي تذوي وتبهت . وبدأت روح البيت العجيبة تغزو الخال نفسه وتظهر في عينيه تلك الأشواق المبهمة إلى الخروج والهجر** " (ص 37) .

المحاولة الثانية للخروج في حياة عبد العزيز كانت رحيله إلى طنطا للالتحاق بالمدرسة الثانوية . وهنا أيضاً يخيم قدر الغرف المقبضة الموسخة على روح عبد العزيز وجسده . إنه يعيش مع طالبين في غرفة في بيت صغير واطئ تقابلهم رائحة المرحاض

وقت يفتحون الباب . الحياة هنا أيضاً كئيبة ،و الناس يخرجون من تلك الغرف فارين مذعورين، ويعودون مترددين

خائفين . الشوارع وسخة وصخابة لدرجة الجنون، وعبد العزيز لا يوجد في حياته علاقات اجتماعية، حياته توق مستمر إلى بيوت كالأحلام ولكن القدر يلقيه دائماً في عتمة غرف مقبضة حتى أنه أصبح يخشى غرفته كالقبر . ويهرب إلى الشوارع تسكره الأضواء الباهرة، ولكن خلف هذه الأضواء يوجد شيء فقير ينطوي على قسوة وحشية / كانت المدينة يسقط في نظره كلما اكتشف قبحها وبؤسها . وإذا كان في قرية ميت غمر قد تعرف على الآخر (الأوروبي) من خلف النوافذ، فقد كان يجلس في العتمة ويختلس النظر إلى الجيران الطليان . فإنه في طنطا يبدأ محاولة للتعرف على الآخر عن طريق المراسلة، فقد راسل فتاة فرنسية كانت ترسل له صوراً لبلدها، حتى أنه أصبح يعرف شوارع فرنسا، ويجد في ذلك تعويضاً عن بشاعة مدينته وحياته .

ينتقل عبد العزيز إلى القاهرة لمتابعة دراسته الثانوية، ولم تكن غرف القاهرة تختلف عن الغرف الأخرى، ولكنه في القاهرة يبدأ يشعر بعدم انتمائه لشيء ثابت، وكان يحس أنه يهوي إلى بئر لا قاع له / إحساس كابوسي لا يستطيع إيقافه، فقد امتلأ داخله بذلك الكابوس المروع بعدم التآلف مع المكان . وفي هذه المرحلة لم تكن الحياة الرديئة تزعجه، ولكن ما أزعجه العجز عن الحلم / ويبدأ يهدهد نفسه إلى النوم بتأليف الحكايات .

المحاولة الأخيرة للخروج في مصر كانت مرحلة الجامعة في الإسكندرية . والإسكندرية " **مدينة نظيفة ساحرة** " (ص 59) . يجد عبد العزيز سكناً في فندق، غرفة واسعة فيها سريران وكل ملحق به منضدة للكتابة وكرسي (الشيء الثابت في الغرف كلها، حتى تلك الغرف المقبضة والفارغة من الأثاث) . وفي هذه المرحلة " **يتصور عبد العزيز أنه في قلب لوحة إيطالية لمنظر ساحلي** " / إنها أوروبا الحلم .

والفندق الذي تديره سيدة أوروبية كان مريحاً وأعاد الحياة إلى روح عبد العزيز . وهنا أيضاً يتحول الفندق إلى خراب حين تعود إدارته إلى أبناء البلد / قريب لمدير الفندق . وينتقل عبد العزيز إلى غرفة مقبضة تعيد الخوف إلى روحه، وتعاوده الإحساسات الكئيبة .

حياة عبد العزيز في مصر حياة قهر وخوف . وقد حولته تلك الحياة إلى كتلة مصمتة غير قادرة على الطفو، وأخذ يركن إلى حياة الرسوب في القاع والهزيمة .لقد كان أسير فضاء مغلق، مظلم، يكتم على أنفاسه ويحطم روحه وجسده، ذلك الفضاء الذي لم يمنحه سوى المذلة والرغبة العميقة في جرح ذاته وإهانتها . والمقال الروائي لا يهتم بأفكار عبد العزيز الاجتماعية لو عن طريق المونولوج، لا شيء سوى مكان مقبض ضيق يخيم على حياة شخصيات الرواية كالقدر ويجعل كل مواطن مطارداً كالفأر، مرعوباً من تلك الحيطان والسقوف التي أفعمت الروح بالقهر والكآبة . وهذا المكان يخنق كل علاقة اجتماعية ويجعل الحياة غير فاعلة على المستوى الاجتماعي " **لدرجة تهدد بفقدانه لوعيه وإحساسه بذاته كبشر . عندئذ لا بد أن يقول لا ليس بسالة ولا نبلاً ولا عشقاً للمخاطرة، إنما هو التأوه الإنساني الطبيعي من وقع الإهانة لم يكن من الممكن كتمانه** " (ص 82) . وكان على عبد العزيز بسبب ذلك التأوه الإنساني الطبيعي أن يمر في تلك الغرفة التي يكمن الرعب الذي لا يحتمله قلب إنسان في جدرانها وشباكها / السجن .

يشعر قارئ رواية عبد الحكيم قاسم بالحزن لأن المجتمع المدني لم يؤمن لعبد العزيز حياة فاعلة، ويؤمنها له المجتمع السياسي / السجن السياسي الذي اقتيد إليه كما بطل كافكا في رواية القضية . إن حياة عبد العزيز في السجن كانت مثمرة، ففيه يتعرف على المساجين السياسيين، ويبدأ بناء نفسه اجتماعياً وثقافياً / المشاركة في زراعة الصحراء، العروض المسرحية في الأماسي، القراءة، محاولات

لصنع جرائد أسبوعية (لكل مجموعة سياسية جريدة)، وفي هذا الجو يكتب عبد العزيز مقطوعات صغيرة .

إن السجن هو السجن، هو الجحيم كما تصوره رواية " **دروز بلغراد** " وغيرها الكثير من الروايات (رواية عبد الرحمن منيف، رواية شريف حتاتة حتى أنه أصبح هناك ما يسمى برواية السجن السياسي)، السجن آلة لتدمير إنسانية الإنسان . لذلك ألا يبدو من الغريب أن يكون السجن، المكان المغلق، وهو مكان الجحيم حقاً في الواقع، جنة في المقال الروائي لرواية عبد الحكيم قاسم، ويعطيه معنى لحياته لا يجدها في المكان الاجتماعي المفتوح في الشرق والغرب .

إن المقال الروائي للرواية لا يقترب من الزمان إلا بحذر شديد " **كأنما الزمن راكد لا يتحرك وهو - عبد العزيز - يتقلب في حماته بلا مخرج** " (ص 106) . وإذا كانت مرحلة العدوان الثلاثة على مصر عام 1956 لا تعني في المقال الروائي إلا إمكانية الحصول على مسكن له فضاء مفتوح . " **بعد عدوان 1956 يهاجر كثير من الخواجات، والشقق ممكنة والأثاث القديم رخيص** " / **كم من الأسى في قلب عبد الحكيم قاسم الروائي التقدمي . فإن مرحلة السجن تبرز زمنياً " اقتيد إلى السجن ليقضي فيه أربعين شهراً** " (ص 79) وأفرج عنه في " **الرابع عشر من مايو 1964** " (ص104)، إنها مرحلة 1959 ـ 1964 التي شهدت قمع القوى اليسارية من قبل عبد الناصر . وهي فترة شهدت بناء الأحزاب الشيوعية لنفسها داخلياً، وامتد نشاطها إلى مختلف فئات الشعب، الأمر الذي يبرر دخول عبد العزيز إلى السجن على طريقة كافكا .

بعد السجن يعيش عبد العزيز رعب المكان، يرعبه أن ركاماً من القبح يزحف على الأرواح ويجعلها عاجزة عن الوقوف في وجه المحن " **ناس بلا روح ولا ذاكرة في مدينة بلا روح ولا ذاكرة** "(ص 117). و على رأي غارودي فالإبداع هو نقيض الضياع، وحتى لا يضيع عبد العزيز يبدأ العمل في كتابه الأول . فلم يعد في قلب عبد العزيز إيمان إلا بجلال التعبير عن الرغبة في الخروج من قدر الغرف المقبضة . ويبدأ عبد العزيز بدخول الحياة الأدبية/ الثقافية، ويلتقي مع أصابه في المقاهي " **بعضهم قريب إلى قلبه إلى درجة الحب** " (ص 124) مثل إبراهيم أصلان ويحيى الطاهر عبدالله . ويفكر "**يمكن أن يخلق هذا الجيل أدباً شامخاً بهذا العجز الذي يثقل الظهور** "(ص 122) . هذا العجز الذي يجعل عبد العزيز ينهي ارتباطه الروحي بالبيت / الوطن ويحلم بالخروج إلى أوروبا .

محاولة الخروج إلى أوروبا تأتيه عن طريق قسيس ألماني يدعوه ليحاضر في برلين لمدة أسبوع . "**ويتسلل نوع من الفرح الغامض إلى روح عبد العزيز** " (ص 124) / إنها أوروبا الحلم أيضاً وأيضاً، لكن أوروبا لم تعد سوى منفى، ومنفى لا يرحم أيضاً . يصطدم عبد العزيز بأوروبا الموحشة، في البداية هي غربة القروي، ثم غربة المواطن الذي ينتمي إلى العالم الثالث، ويشعر في برلين أنه يعيش وقتا قاهرياً، حتى القسيس، رجل الرحمة لا يعطي عبد العزيز إلا علاقة عمل . إن أوروبا لم تمنحه إلا غرفة موحشة، غرفة مقبضة أخرى . لكن عبد العزيز لا يستسلم، يؤمن إقامة في ألمانية، وينتسب إلى الجامعة ويعمل على إنجاز رسالة دكتوراه . وفي الوقت الذي يبدو وكأن الشمس أشرقت في حياة عبد العزيز (يحصل على الدكتوراه، ويؤمن له المشرف مسكناً لائقاً) يسقط صريع مرض السكري / إنها لحظة العبث على مستوى المقال الروائي . ولكن متى أصيب عبد العزيز بالمرض، ما جدوى السؤال، فقد صرعته واحدة من تلك الغرف المقبضة وسقط بلا أمل بالنهوض .

(1) قليلة هي الروايات العربية التي كتبت عن المكان بهذا الشكل المقبض. لقد كتب ادوار الخراط عن المكان، لكن المكان في رواياته له وظيفة جمالية . أما عند عبد الحكيم قاسم فإن

المكان له وظيفة اجتماعية، إنه شر مطلق يمتص روح وجسد شخصيات الرواية .إن المكان في رواية "**قدر الغرف المقبضة** " هو الجحيم، إنه جحيم مكاني وزماني أيضاً، لا زمان يجري في الرواية ولكأن المكان امتص الزمان في جوفه المهلك، كما أنه جحيم اجتماعي ـ سياسي . يصرح المقال الروائي "**ليس الفقر هو المشكلة** " (ص 122)، إنها مرحلة اجتماعية ـ سياسية تبدو وكأنها على المستوى المكاني، الذي هو نتيجة للمستوى السياسي ـ الاجتماعي، نتاج عالم كافكا . والمقال الروائي تتسرب إليه روح كافكا في **رواية المسخ** " سيطر عليه ـ عبد العزيز ـ خاطر أنه سيتحول إلى صرصور" (ص 103) ، إن عبد العزيز بدأ يفقد إنسانيته، لكن رحلة انمساخه لن تتوقف، في النهاية يتحول إلى شيء من أشياء تلك الغرف المقبضة ، وينتهي كشيء من تلك الأشياء المتعفنة المتكدسة في تلك الغرف الرطبة المقبضة .

□□

نافذة ..

الراحل نجيب السراج وقوة الإحساس في القصيدة

□ زهير جبور *

عرف التاريخ السوري شخصيات ساهمت بنهضة المجتمع بعد الاستقلال، وأسست لأعمال إبداعية، فكرية، ثقافية، فنية، منها من تبنى مشروع اليقظة العربية والنهضة، أو من قدر في وقت مبكر أهمية الإعلام كموجه، ناقد، ومحرض شريك في بناء ثقافة الإنسان ومحاربة الجهل، مركزاً على الفكر القومي، واختار الراحل نجيب السراج الموسيقا واللحن والغناء من عمق رؤيته. أن الفن يجذب النفس، ويحفظ التراث، ويعمل على نشر الوعي، ويخدم التطلعات الساعية الهادفة لبناء مجتمع حضاري يحقق وجوده، وله الدور الكبير في هذا، لينقله من المحلية إلى الإنسانية، وحين بدأ لم تكن الأغنية السورية معروفة إلا عبر تجارب بسيطة لم تتمكن من الظهور والانتشار، وما فنه إلا لإبرازها وتوسيع دائرتها، والذي كان مجرد أهازيج شعبية ذات طابع بيئي بعفوية مطلقيها معبرة عن حدث ما، أو حالة ذاتية.

ولد السراج في مدينة حماة عام /1925/ بحي سوق الشجرة، بدأ دراسة الموسيقا بدافع موهبة فطرية، تفتحت بشكل شخصي دون تأثر خارجي في سن مبكرة، متابعاً بجدية وإصرار إلى أن التحق في الإذاعة السورية التي راحت تقدم أغانيه، وقد برع في تقديم التراث الشعبي (فوق النخل) (اللالا) وعمل في تلحين القصيدة، وكانت تلك خطوة جريئة جداً أقدم عليها الكبار في مصر، ودخلها محصناً بثقافة تعمقت لتوصله إلى قناعة أن فكرة شعر يمكن للحن أن يجعلها ناطقة، بما يتركه من تفكير وإثارة، واستكمالاً لمعنى الكلمة التي سيضفي عليها الجوهر واستنهاضاً للإيحاء، والتغلغل في النفس والحنين والعاطفة، والمشاعر الوطنية التي تقوم بدورها في التوعية والتحفيز، وإذا كانت القصيدة شجرة فإن الغناء ثمرتها، وإن هي العقل فهو نبوغه، وفي استيعابه اللغة، والإيقاع، عمل على تلحين قصيدة للشاعر عمر حلبي، وللشاعر نزار

* أديب وقاص سوري.

قباني (أعطيك من أجلي وعيني يا بيتها في آخر الدنيا) وكان أول من غنى له، وأبدع مترجماً الصورة الشعرية في انفعالات فاقت التقاط معانيها عبر الشعور المتصاعد طرباً، وفيما بعد اكتشف مع اللبناني الفنان حليم الرومي صوت نهاد حداد وسماها الرومي /فيروز/ ظهرت وقتذاك في سورية أصوات منها /ماري جبران، رفيق شكري، زكية حمدان، كروان، مها الجابري/ والذي عرف نجيب السراج ممن يتقنون فن السمع الذي افتقدناه بين أجيالنا الحالية يصل إلى البعد المراد من ألحانه خاصة لذواقة الأصالة، وهي حاجة ضرورية للأداء الضجيجي المسمى غناءً، والمزدحم بغزارة الإنتاج في زمننا هذا دون انعكاسات نفسية أو طربية، وهما غاية الفن، وعبر السراج قبل رحيله متأسفاً للهبوط الذي وصلته الأغنية العربية، جاء ذلك في بداية انحدارها مع نهايات القرن الماضي، حين فلتت من ضوابطها، وتحولت إلى مجرد زعيق خالية من كل لحن وكلمة، وكان السراج قد أدرك الشعر وعاشه في إحساسه قبل الغناء، وقدر دوره في الحياة، ووجده الحامي للأرض من الانزلاق، والراصد، والرمز، للهجاء والمديح، للحزن والفرح، للبطولة والشجاعة، للشهامة حين تكون قيمة المرء والنبل في العيش الكريم، والحب والتضحية، ألم يحمل الشعر العربي في مراحله تلك المضامين، ومنه تشكلت رؤيته مؤدياً رسالته بين نص ولحن وقافية وصفاء حنجرة، وحين غنى للقباني أعطى القصيدة انسياباً عذوبة، وخيالاً لبيتها الحلم، حاملاً زوادته إلى هناك حيث نهاية الدنيا، وبلاده مغمسة في /الأوف/ /الميجانا/ والشمس تمسح وجه واديها، وهو ما جعل القباني يطرب لقصيدته شوقاً للوصول إلى بيتها الذي عاشه شعراً يختلف عن الذي سمعه طرباً، ويصفق لزارع النبض فيه، ولا نبالغ في القول أن أحداً من بعد السراج لم يعط قصائد نزار حقها في غناء افتقرت إليه، ومن الإنصاف أنه كان شاعراً بصوته وفنه وإن لم يكتب الشعر، سماه المطرب /محمد عبد الوهاب/ /عبد الوهاب سورية/ وفي رحلته اختار الشعر الوطني لأنه وطني الانتماء بوفاء، وقومي في امتياز، وغنى لدمشق..

أدمنت حبك يا دمشق.. حبي أنا وله وعشق

ولمدينة حمص والعاصي وديك الجن...

حمص كم غنتك وردة.. قبل موالي وبعده

أما حماة التي ولد فيها وترعرع، وغادرها إلى دمشق ومن بعدها القاهرة، فقد سكب لها لحنه وعشق طفولته..

حماة في خاطري لحن وأغنية...

وفي ضميري صبابات أعانيها

عاش حياته بصدق ممزوج بعاطفة، وعظمة إبداع، وتواضع الإنسان الحقيقي، وضم أرشيفه أغاني الحب، والوطن، وفلسطين، وحرص أن يكون له لونه الخاص، ولم يخرج من سوريته وعروبته الأصيلة، وظل محافظاً على أصالتها، ولم يقلد، ولا اكترث بالأضواء والنجومية والشاشات، وحمل شعاره الفن من الجماهير ولها، لحن لأبناء الوطن العربي من مصر، الجزائر، تونس، لبنان، ولم يسع للثراء فمات فقيراً كما عاش، وأعطى إرثاً كان من المفترض أن تتلقاه الأجيال وتقتدي به، لكن زمن الحداثة المستوردة وتشويه القيم خيب آماله.

عام 2007 ارتحل نجيب السراج، غاب كغيره ممن نسي ذكرهم، وطوي تاريخهم، ومن الوفاء لو أن الإذاعة السورية تخصص لأغانيه مساحة واسعة ولا تنقطع عن بثها، محافظة على أرشيفه، متفاخرة بفنه، أم ترانا أمة تتنكر لماضيها ومبدعيها، والخوف أن الأجيال اللاحقة تضيع تاريخ أجدادها ولا تجد إلا الفراغ الذي بدأ يهددها متسللاً بخبث منظم إلى العقول والفن والإبداع... ويا للأسف مما سيحدث إن بقينا على ما نحن عليه اليوم.

□□

آخر الكلمات

□ محمد إبراهيم حمدان *

نُكِبَ الزمانُ بأهلِه.. فَحذار ... من سادرات الغيِّ والأوزار

بعضٌ يُراوِدُ بالرياء مهدّماً ... بيدِ الخطيئة آخر الأسوار

والبعض ضاق به الحلال فراح في ... حَلِّ الحرامِ المستحيل يُماري

فإذا الرسالة بدعةٌ.. ودعاتها ... أسرى اتّهام تارةً وحصار

ودم الأصالة نزوة عصبيّة ... قبليّة الأحكام.. والآثار

الساح للأغبى مَراحٌ.. والهوى ... دينٌ من الشهوات والأوطار

وصبا الشقيّ إلى الشقي فأوجفت ... أرضي.. وضجّت بالشقاء دياري

فقل السلام إذا النقاء نقيصة ... تُرمى بحقد صغائر وصغار

وقل السلام إذا البيان وأهله ... تعويذة الأتباع والأشرار

أضحى مزاداً للنفاق وسلعة ... في زحمة الأسواق والتجار

والمبدعون بداية ونهاية ... عبءٌ على الأسماع والأبصار

* * *

* شاعر من سورية.

مهملاً فما نُزَقي غواية شاعرٍ ... أبداً.. ولا ترف الخيال شعاري

شرف العروبة بينات هويتي ... وقرارها في العالمين قراري

ويمجدها المشهود أشعلت الدّنى ... ألقاً يرود منازل الأقمار

ولكل حرٍّ من بنيها في دمي ... وطنٌ يحنُّ إلى خطا الأحرار

وأدينُ بالإنسان في إنسانها ... حباً.. وأعشق غربة الثوار

حباً تضوّع من أفانين الرؤى ... نغماً من الإبداع والإيثار

ما كنت فيه على الزمان محايداً ... يخفي ويُعلنُ موقفاً ويداري

فالروض روضي والرنيم قصائدي ... والصوت صوتي والصدى أوتاري

كم رحت فيها صادحاً ومغرداً ... وتناهبت بوحَ الندى أطياري؟!

أنزلت شعري في هواها آيةً ... فسرى العبير بآية الأشعار

فإذا غوتْ بطراً وضلّ شراعها ... في لُجّة الظلماتِ.. والأقطار

أوصدت أبواب الرهان على عَمٍ ... وأضأت بالألق الرفيع مساري

ورفضت زيف مزاودٍ ومساوم ... داجى ربيعَ العمرِ في أزهاري

فالرفض وعد المجد فاتحة العلى ... وبكل عصرٍ أوّل الإعصار

***

دَعْ عنكَ لومي فالجراح نوازفٌ ... والقلب أشفق من لظمى الأسرار

دعني أبوح فكل صمت وصمةٌ ... في وجه يعرب في جبين نزار

سَفهاً تُدنّسُ بالخطايا أنجمي ... ويئنّ من رجع الظلام نهاري

وتـــــوود آلاء الـــــضياء عـــــصابةٌ   وتعـيث في دمهـــا الـــشهيد ضـــواري
ســـكرت بغاشـــية الخـــنوع فأســـلمت   لـــبني قـــريظة رايـــة الأنـــصار
وتكـــاد مـــن عمــه الخطـــاب وخطْــبه   تتـــبرأ الأقـــدار مـــن أقـــداري

* * *

الـــناس أســـرى والعقـــول رهيـــنة   لعـــزيف أفّـــاكٍ وعـــرش جـــواري
والـــوعد مـــتّهم الـــسفور.. ودونـــه   عـــصر مـــن الأنـــياب والأظفـــار
قلـــبي علـــى وطـــن يفـــور مَعيـــنُه   مـــا بـــين حـــربٍ ضـــلالةٍ.. وبَـــوار
وهـــو الـــذي مـــن وحيـه اسـتوحى الهدى   أمُّ الكـــتاب وآيـــة الأنـــوار

* * *

وطـــن الـــضياء العبقـــري ومـــا غـــوى   فـــيكَ البـــيان ولا كـــبَتْ أفكـــاري
أشـــعلت مجـــدك في دمـــي وقـــصائدي   شمْـــساً مـــن الـــصلوات والأذكـــار
ورشـــفت مـــن نعمـــى هـــواك أصـــالتي   وأقلـــت بالعـــشق الجمـــيل عـــثاري
وطـــني.. أحـــبك والجـــراح شـــهادةٌ   تـــسمو علـــى الأوجـــاع والآصـــار
وطـــني.. وعـــشق العـــالمين رســـالتي   وهـــويتي وقـــضيتي وشـــعاري
يـــا أول الكلمـــات في لغـــة الهـــوى   يـــا آخـــر الكلمـــات والأدوار
انـــزلْ علـــى نـــزقَ القلـــوب ســـكينةً   مـــن عطـــر فاتحـــةٍ.. وطُهْـــرِ حَـــواري
مطـــراً علـــى وعـــد الحـــياة.. فكـــم ربـــا   قفـــر الحـــياة بعـــارض الأمطـــار

□□

صورة في الماء

□ عبدو سليمان الخالد *

وصورةٍ أمّةٍ في لجّةٍ
والماءُ يجلوها
إذا مرّ الهواء
بدا على سيمائها الإحباط والخجلُ.

وأحياناً تُعاتبنا بقلب لا يُطاوعها
كأمّ لم يزلْ في حبّها غَدَقٌ
ولا تَحني لغير الله هامتَها
وأحياناً نعاتبها عتابَ البرّ
إنْ ضاقت بنا السّبل.

وإنّا بالدّم العربيّ لا نرتاب
مهما شاءت الأعراقُ والنّحل.

طلائعُنا على وهْج الضّحى
مدّت خُطى التّحرير
وانداحتْ على الدّنيا
بِيَدٍ كان مَفخرةً
على أدراجه الأخلاق والمثل.

سَرَيْنا في دُجى التّاريخ أضواءً
وكنّا في إباء الضّيْم أكْفاءً
إرادتُنا عليها يُعقَد الأمل.

ولكنّ التّثاؤبَ أغلق الأجفان
واعتلتْ بصائرُنا
وغار الوقت محكوماً بغفلتنا
وبات الشّكُّ داءً، لا دواءَ له
وراح الجرحُ فوق الدّاء يندمل.

نرى حيناً، وحيناً لا نرى
سيّانِ رؤيتُنا
وفي أحداقنا حَوَل.

وأيدينا من الأسباب خاويةٌ
نُثرثر عند قارعة الكلام
نرصّع "الأرشيف" أسماءً مهجّنةً
وأوسمةً بَواراً لا رصيدَ لها
ليَرقصَ بيننا الطّاغوتُ مشفوعاً بطاعتنا.
عجيبٌ!...
كيف نهدي سيف أمّتنا
لِمَنْ بدمائنا وَلَغوا
ومَنْ بالوا سموماً في مشاربنا
ومَنْ أطفالَنا ونساءَنا قتلوا..؟

سرابٌ بين أعيُننا

* شاعر من سورية.

يُمشّمنا بآتو لا نُخمّنُه
حفاةً نذرَع الرّمضاءَ فوق الشّوك
لا ندري لأيام الرّحيل مدى
ولا نحصي لأيّام الضنى عددا
ونسبحُ فوق شبْرٍ
حين نحسب ما نرى من ضجّةٍ مددا
ويُلهينا به الجدَل.

يُفنّدُ بعضُنا بعضاً
على أسباب خَيْبتنا
فتبعثُ رِدّةٌ شعواءَ
تُسقِط حرمةَ القُربى، ونقتَتِل.
نقدّ مآزرَ الأرحام من دُبُر
ونذكي نار إبراهيمَ
إمعاناً ونبتذل.

ونأكل لحمنا ميتاً، بلا ملح
ونهدر ذاتنا للدّود يَنْخرنا
ويُفرِغُنا من المضمون والمعنى
لتَشْرى بيننا العِلل.

نُقيم الحدّ مَمْهوراً
بنزوة من به رَهَقُ
وندفن رأسنا في الرّمل
حين الإثم يتبعنا
بزلّة من هواه العيبُ والزّلل.

ولو شئنا، لكنّا حيثما شئنا
إلى ما نبتغي نصل.
ونقبس شعلة من مهجة الأحرار
علّ النّارَ بالأموات تشتعل.

كذاك طريقُنا للنّصر والتّحرير
أوّله جراحُ الأنجم الزّهراء
في الجيل الذي تُبنى على أخلاقه دُوَلُ.

❑❑

بحث عن كوكبٍ آخر

□ معاوية كوجان *

فَزِعْتُ إلى روضةٍ كالسُّنى   صفاءً وكالأمنياتِ اشتهاءْ

لأوقفَ في دبيبَ الضنى   وأرشفَ منها كووسَ العزاءْ

فأيقظ سُكْنايَ صوتٌ حكى   أنينَ معذَّبةٍ عانيةْ

تساءلْتُ: مَنْ ذا؟ فقالت: أنا   وراءَكَ عصفورةٌ باكيةْ

فألفيتُ وجهاً لها شاحباً   تمورُ به لوعةٌ قاهرةْ

فقلْتُ: أهَمٌّ عليكِ سطا   فأذبلَ فيكِ الرؤى الشاعرة؟

أم الدهرُ ضنَّ عليكِ بما   يضنُّ على ذاتيَ الضائعة؟

فقالتْ وأنّاتُها جذوةٌ   وأحداقُها شمعةٌ دامعةْ

آمَنُ مثلَكَ؟ ذرْني وما   أعاني من الهمِّ يابن الحجرْ!

فقلتُ: أمِنْ شاعرٍ تجزعينَ   فليس سواءً جميعُ البشرْ!

كلانا جريحٌ فلا تكتمي   أيا أختُ أحزانكِ الظالمةْ!

فقالتْ: دهانا فتىً طائشٌ   على وجهه قسوةٌ عارمةْ

فأردى صغاريَ صرعى ولم   يبالِ بأدمعيَ الهاميةْ

---

* شاعر سوري.

الا أي شرٌّ بكم كامنٍ يسوس نفوسَكمُ الطاغية

فدعنيَ أرشفْ كؤوسَ الرَّدى وأشرعْ خطايَ إلى الآخرة!

فأطرقتُ حيناً ولم أستطعْ عزاءً لُحرقتَها الهادرة

وقلتُ: كلانا يريد الأمانَ حياةً يذوب عليها الشقاءْ

وتلكَ أمانيُّ في أرضنا تحاربها عاصفاتُ الفناءْ

لقد أطفأ الشرُّ شمسَ النقاءِ عتياً وساد خضمُّ الظلامْ

فهلاَّ سألتِ النجومَ: أيُرجى ملاذٌ يلفُّ مداه السَّلامْ؟

يسيِّج آفاقَه الطهرُ روحاً تسيل بأرجائه العاطرةْ

وتحضن فيه السِّباعُ الظِّبا على مسرح الرحمة الغامرة

عسى الحزنُ يكسر أقداحَه وتورق أحلامُنا العارياتْ

وتجري السعادةُ أنهارَ حبٍّ رحيبٍ تطيبُ عليه الحياةْ

□□

تحت الجناح طويت أحبابي ونمت

□ محمود حامد *

تحت الجناح، طويتُ أحبابي، ونمتُ،
أحبّ أحلمُ بالذين أحبّهم، وأنامُ
حتّى إذا شردَ الوِسادُ بمن أحبّ، صحوتُ...
حولي: سوسنٌ، ويمامُ
أمشي إليهم، والأسرّةُ نهرُ فوضىً،
والضّجيجُ كلامُ!!!
حتى إذا ناموا، صحوتُ، وكلّما
قبّلتهم... هبّوا حدائق تُشتهى في المقلتينِ، وحاموا
حول الأسرّةِ كالفراشِ، كأنهم
عبقٌ سماويّ يهلّ،
ورعشةٌ تسري بصدري كالنّسيم،
وضحكةٌ، وسلامُ!!!

* * *

وأقولُ: كيف أحبتي صعدوا بروحي للغمام!!؟،
وكيف راحوا يبسطون ليَ الجناحَ، لكي أنامَ،
أحبّ أحلمُ بالذين أحبهم، وأنامُ
حولي تئنّ الرّيحُ... لحظة غادروني،
والأسرّةُ، دون أحبابي، تئنُّ،
ودمعةٌ في العينِ توشكُ، أو تكادُ،
أقولُ: جنّت، أو تجنّ،
أكادُ.. يُشعلني صدى الأحبابِ حولي،
والسّياجاتُ الحزينةُ لم تودعْ وردَها،
والعينُ صمتٌ موجعٌ، وخيامُ
ودمٌ يسيلُ على الأصابعِ، إنّهم
حبرُ القصائدِ، كلّما
ألقوا بضحكتهم... صحا وردُ السّياجِ،
صحتْ طيورُ العمرِ،
والأقمارُ تصحو، والأسرّةُ،
والوسائدُ لا تنامُ على شذى ضحكاتهم،
وحدي... أُغادرُ صمتَ شبّاكي،
وأنتظرُ الأحبّةَ عائدينَ،
أحبُّ أحلمُ بالذين أحبهم وأنامُ

* * *

---

* شاعر فلسطيني.

من أجل ماذا تسقطُ الأشجارُ فوق تُرابها؟!!،
تغتالُ أحلامَ البَنفسجِ طلقةٌ، في اللّيلِ، غادرةٌ؟!!،
ويَشرَقُ بالأنينِ على الصّغارِ السّورُ؟!!
من أجل ماذا يُقتلُ العُصفورُ؟!!

* * *

إنّ ارتعاشةَ عُشبةٍ فوق الثّرى... تكفي،
وسهرةَ برتقالٍ عند شطِّ البحرِ... تكفي،
وابتسامة ذلك الشّالِ الحزينِ على سياجِ الدّارِ...
تكفي
آهِ... ما فعل الثّرى بالغائبينَ؟!!،
ورقّةُ الشّالِ الحزينةُ؟!!،
والحنينُ على السّياجِ؟!!،
وما تبثُّ، لمن تُحبُّ، الدّورُ؟!!

* * *

من أجل ماذا يا حبيبَ الرّوحِ؟!!،
فانهمر الشّذى من ثغره الجوريّ،
يرسم ضحكةً خضراءَ في قلبي،
ويهمسُ: يا أبي... من أجلِ هذا كلِّهِ،
من أجل ليمونِ البلادِ، وَفُلِّهِ
كلماتُهُ الخَضراءُ توقظني على ما أشتهيهِ،
أذوبُ، ذوّبني الصّدى...،
وأحسُّ همستهُ الشّجيّةَ كالنّدى
تسري بصدري، كالنّسيم،
كرعشةٍ في عُشبةٍ تمشي
فتبعثُ في ثراها ما اشتهاهُ من الأماني،
لو يهلّ صباهُ عند الفجرِ،
لو أصحو، وأغنيةٌ تفيضُ بدمعها،
ثغرٌ يفيض بوردهِ الجوريّ،
حبرٌ من دمٍ...،
وطنٌ يجلّله الأسى والنّورُ!!!
وشوارعُ القُدسِ الحزينةُ،
والملائكُ حولَها، والحورُ
من أجل هذا يا أبي...،
من أجل هذا كلّهِ
من أجل ليمونِ البلادِ، وَفُلّهِ
ومضى يُتمتمُ بابتسامتهِ النّديّةِ:
كي يظلّ بكَ الجناحُ الحُرّ خفّاقاً على الأرجاءِ
وتظلّ مسكوناً بأسماءِ الّذين تُحبّهم
هبّوا صعوداً للسّماواتِ العلى...
من زحمةِ الأشلاءِ
ها هم على بوّابةِ الفجرِ الّذي...
يفدون فيهِ على بُراقِ اللّهِ، قُلنا:
إن إسراءً بدا في القدسِ،
يُكملُ دورةً أخرى من الإسراءِ!!!
واللّيلُ مشتعلُ المواقدِ بالحديثِ... حديثِ عودتنا،
وروعة ما يردّدهُ الصّغارُ على
سياجِ الوعدِ كُلَّ مساءٍ!!!

* * *

أرأيتَ ما صنَعتْ عصافيرُ البلادِ،
وسنبلاتُ القمحِ... فوق تُرابها
من مُعجزاتٍ!!؟
مرّوا من الموتِ المقاومِ للحياةْ
(دمهم أغانيهم، وضحكتهم فُراتٌ)!!؟

* * *

قلتُ: السّلامُ عليكَ حيّاً،
والسّلامُ عليكَ: حين تموتُ تُبعثُ،
والسّلامُ على ثَراكَ...،
لكلِّ رعشةِ عُشبةٍ ضمّت ثَراكَ سَلامُ!!!

* * *

هي حفنةٌ من روعةِ الوجدِ التّي صعدت بنا
حتّى سماواتِ الهديلِ، أحبّتي حولي:
هديلٌ يُشتهى، وَحَمامُ
فتباركتْ أسماؤهم، وكأنّها:
خنساءُ هذا الدّهرِ، والقَسّامُ!!!

❑❑

أبـــــواب ..

□ شعبان سليم *

ويقول باب:
كم مرَّ صيف فارغُ
الخطوات
يلسعني
بأسئلة الصباح
فأمدُّ مجدافي
بلوثة موجةٍ
رشقتْ
نوافذ غربتي
بدم الرياحْ
اشعلتُ أقماري
لهوت بما تسيرّ
من دموع الأمهات
سرب
من الأطفال
يلحقها إلى
عسلِ الجهات..
أأدقُّ ناقوس الهواء
لغيمةٍ
خطتْ
على غصني
وشقت ثوبها
أممُ النحاةْ
كم مرّ بابٌ
خلف ذاكرتي
وأوغل في الغياب
عجباً
أسوسُ المفرداتِ
مقاعدُ النسيان
تملؤها حناجرنا
بأحلام الترابْ
في صحوة
الأبواب يركض
ما ترنّح .. واستفاق
باب كوجه سمائنا
مزق من الألوانِ
أحجارٌ
بلا أسماءَ
أوطانٌ تقاذفها الرياحْ

* شاعر من سورية.

• بابٌ تكسرَ
في مدار الروحِ
مرمرةً
تعرّتْ أرضه
بمدينةٍ كمُلتْ
سقتْ سقراطَ
سمٌّ شميمها
والعشبُ من هلعٍ
محا توقَ الغيومْ

• كم زارني بابٌ
جريحٌ
والكنمجاتُ الحزينةُ
راودت أغصانَ
صوتيَ في الرياح
لأهشَّ فيها
هالة المنفى
ومفردةً
تهيئ شاطئاً
لخطا الأقاح

• بابٌ
ونوءُ خطيئةٍ
قوسٌ يقاربُ
رعشة الإلهام
معه .. شكُّ العبارة .

• باب ضريرٌ
يستريحُ
على غناء حمامةٍ
أرخت جدائلها
لبسمة جدتي
حين استفاق الضوءُ
في أقدامها
وأبي يدخن
أو يقوم الصبح
إيذاناً بقافلة الشقاء

• حقاً
هي الأبواب
تسمعُ ما نسّرُ
وما تنوء به السماء
تعب النهارُ
على بيادر روحنا
يَقظٌ .. ويجمعُ
غلة الإغواء
بيم قوافلٍ
للنمل يسرقه
وما حان اللقاءْ

• وهناك بابٌ
موصدٌ في الروح
يحشر ما تبضُّ به
القلوبْ
قلقا يواري
ما تخبئه الفراشةُ

في استمار رفيفها
ولعاشقين
تمرّغا بالعشب
فاشتعل الكلام
دمٌ ومحراتٌ
يتمتمُ
أو كلما حطت
عصافير الشمال
على السياج
بل أمل
تطوي المسافةَ

بين أغنيتي
تستقصي أنهمارَ
حضورها
هذا الصباحُ
تعرتِ القبلات
ضوءَ أصابعٍ
فتحتْ نوافذها
ورفّ حمامها
بدمِ النبيذ .

❑❑

الصمت مفتاح المدى

□ محمود علي السعيد *

والصمتُ مفتاحُ المدى
هل يونسُ الماضي طلولَه؟
في ظلمةِ الساعاتِ أطلقَ
من أسرتهِ خيولَه
قربي وبعدكِ توْءَمٌ
من قبلِ آدمَ يا جليلَه
جاورتُ عنقودَ الندى
يُزجي إلى قلقي نخيله
وقطفتُ لؤلؤةً أطلّتْ
من ثنيّاتِ الجديلة
من خمرِ صبورةِ عاشقٍ
لا ترعوي صبّي قليله
ما قيمةُ الأطيارِ تصدحُ
فوقَ أغصانِ الخميلَه

لولا النسائمُ في الصباحِ
ترقُّ همستها العليله
مصباحيَ الورقيُّ أشعلَ
والصدى قدرٌ فتيلَه
فترقرقت من سطوةِ
النظراتِ في المقلِ البديله
حباتُ جمرٍ يستقي
من ظلمها قلبي عويله
ماذا أقولُ إذا الخريفُ
عليَّ قد أرخى سدولَه
وخبتْ بوارقُ ثغرها
يا ضَيْعَةَ القصصِ الطويلَه

---

* شاعر فلسطيني.

□□

الصمت حوار

❑ نديم الخطيب*

أنا ريحٌ
عافت الأحلامْ
وتهادت في خبايا الزمن المسحورْ
تقطف الموجَ ،
وترمي غرة الفجر بسهم أزليٍّ ،
ثم تغفو بين أسفارِ الأنامْ

* * *

أنا وعدٌ
والجراح حبيساتٌ ،
والمآقي موقد للفناءْ
تتساوى كل أوقاتي ،
كدقات لناقوس يشيع الحزنْ
أوقظ الخوف من خبايا الكهوفِ ،

وأبكي زلة الفجرِ ،
فالشموخ المدمّى رياءٌ ،
والثواني هدها الانتظارْ . .

* * *

أنا صوت الحق إن نام على جفن الجراحْ
أسكب الليل في إناء النهارِ ،
وأغضي عن جنوح الريحِ ،
والخمر نداءْ . .
سافرت في الأماني ،
وغفا حلم بروحي ،
فاستباح الليل صمتي وندائي ،
وأنا مختبئٌ بين عظامي ،
أطحن الأزمانْ . .

* * *

من ترى يوقظ في الخوف
من ماضيٍّ . . ؟
من آتيٍّ . . ؟
يتسلى بشجوني ،
وأنا مثقل بخطايا الليلِ ،
أسرق الشمس من جبين الصباحِ ،
وأبني ملعباً للريحِ ،
والصمت . . حوارْ

---

*شـــــاعر مـــــن ســــورية.

موشّح خاتون

□ نجاح إبراهيم*

"حاول ألاّ تجعل امرأة تبكي، فإن الله يُحصي قطرات دموعها."

" التـوراة "

يا الهي !

ما بها خاتون، تردحُ منذ بكرة الصباح؟

تلقي في مسامعي موشحها اليومي، أما آنَ لها أن تملّ؟!

تقفُ في أرض الغرفة، بعد أن تفتحَ عليّ الباب الخشبيّ، الذي يصرّ صريراً مزعجاً، فيهجم الضوءُ إلى الدّاخل دفعةً واحدةً، يفتّت النوم في عينيّ، تغرسُ يديها في خاصرتيها، وتهزّ جذعها، وتقولُ بما يشبه الصياح:

ـ ألم تتخلّص منه بعد؟

أتململُ في فراشي، أحملقُ في السقف، وأعدّ الأعمدة الخشبية، أسمعُ صوتها من جديد، يخترقني يهزّني:

ـ ما بكَ ألا تسمع؟

أحاولُ متعمداً ألا أجيب، أنتقلُ بعينيّ الشاخصتين إلى الجدران الطينية المتشققة، وإلى المشكاة المحفورة في الجدار القبليّ، أنظر إلى بلّورة مصباح الكاز الملوّثة بالدّخان، الذي أوقدناه ليلة أمس بسبب انقطاع الكهرباء، أحاول بذلك، الهروب من مشاجرة بكّرت خاتون في إضرامها، فعادةً كانت تبدؤها بعد الظهر تقريباً، لا أدري سبب هذا الاستعجال وقطع نومي عليّ؟

تلكزني في ساعدي، أدّعي رجفةً وذهولاً، أحملقُ بعينيّ المبهورتين في وجهها الأصفر، كأنْ لا علم لي بما تريد!

بصراحة، تريدني أن أتخلّصَ من صندوق أبي الخشبي، الذي ورثته عنه، والذي أوصاني ألاّ أفرّط به مهما كان.

أتذكّر قوله لي:

" إيّاك يا محمود أن ترخّص به، إنه غالٍ، غلاوته من غلاوتي."

لا أنكر أنّ موشح خاتون، زوجتي، ينالُ مني يومياً، وقد ازداد إصرارها بعد أن صارت تشاهد عبر تلفازنا الأبيض والأسود المسلسلات المصرية، فتحاول أن تقلّد إحدى النساء القويّات، المسيطرات.

---

* أديبة من سورية.

أعرف أنّها تحبّني، وبقدر حبّها لي تكره هذا الصندوق.

قلت لها مراراً: "يا حبيبتي، لماذا تكرهينه؟

أليس في داركم واحد مثله؟

في كلّ دار في القرية ألا يوجد صندوق خاصٌ بأهلها؟

إنه صندوق عائلتي، كيف تريدينني التخلّص منه؟"

تلوي فمها، تردُّ باعتدادٍ وفخر:

ـ صندوقنا صغير الحجم،لامع، ويبدو جديداً، ليس كهذا.

وتشير بقرفٍ إلى صندوق عائلتي الذي أحبّه، تكملُ:

ـ الذي يُشبه الجمل الباهت، وأنا أكره الجمال، انظر له حدبة مثله – تقصد بابه الذي يُفتح من الأعلى فهو محدّب - ولونه أجرد، كالح، ثمّ إنه كبير، كبير جدا، يأخذ ربع الغرفة تقريباً.

وتركع خاتون على ركبتيها،

تصطدم إحدى الركبتين بوجهي الغاطس في الوسادة، أعتقد لأن أنفي بارز بعض الشيء، تخفّف من صوتها فجأة، تقولُ بغنجٍ وهي تلامسُ شفتي بأصبعها:

ـ ألا تقل لي حين ألدُ أين أضع سرير صغيري الحديدي؟ هل أضعه في العتبة، فيكون بين أذرع الـ..

وتتفل في عبّها بعد أن تكشفَ زيق قميصها، ثمّ تتعوّذ وتبسمل.

وقتها،

أنتفض من فراشي، أقرفصُ أمامها، أمسكُ يدها، أعتصرها بين كفّي، تنقبضُ ملامحُ وجهي، أقول:

ـ معاذ الله أن أنيم ولدي في العتبة، أين صدر البيت إذاً؟

تدفعني خلفاً، وتقفُ عندَ باب الغرفة وتبدأ بالصياح والعويل والنشيج، أركضُ نحوها، أنظرُ أمسحُ ببصري الحوشَ، والأسطح، أمدّ رأسي خارجاً، لأتأكد من خلوّ الدّرب الذي أستطيع أن أراه من مكاني،وقتها أقتربُ منها، أضعُ يدي فوق بطنها المنتفخة، ثمّ أمدّ قامتي وأقبّل جبينها، أقول بضعفٍ:

ـ انظر يني زمناً،سأتخلص منه.

تنترُ نفسها مني،وتحتدّ لتقول:

ـ مستحيل تخلص منه فوراً.

أحاولُ أن أقولَ مستجدياً:

ـ ولكن يا خاتون هذا الصندوق ورثته مع الدّار، عن أبي، وأبي ورثه عن أبيه، وهو يرمز إلى تاريخ عائلتنا ككلّ عائلة في الضيعة، أرجوك، نترك الصندوق في مكانه، وأبيع العجل وأبني بثمنه غرفة أخرى.

تستديرُ خاتون نحوي، تنظر عميقاً في عينيّ، تزمّ شفتيها وتفتحُ أنفها من جديد - تفعلُ هذا حين يركبها العناد - وتركضُ نحو الداخل، تجمعُ بعضَ حاجيّاتها، تصرّها في قطعة قماش، وتخرجُ من الدّار حيث بيت أهلها، في الحارة الغربية، أحاولُ أن أبقيها، أتمسّك بذراعيها، وبذيلِ ثوبها، لكنّها تمضي غير عابئة بتوسّلاتي، أتابعها وهي تهرول في أول الدّرب، تهدّد وتتوعّد:

- لن أعود إليكَ إلا إذا أخرجتَ هذا الجمل اللعين من بيتي.

أحاولُ أن يصلها صوتي، أقولُ وأنا ألتفت في كلّ الاتجاهات:

- خاتون، خاتون، يا عيني، لا تضعي عقلك بعقل صندوق خشبي، متهرئ لا يضرّ ولا ينفع.

يأتيني صوتها ملعلعاً، بعدَ أن تقف وتستدير إلى الخلف:

- بل يضرّ، يضرُّ.

وتُحصي على أصابعها مضارَ الصندوق، أسمعها تقول:أولاً وثانياً وثالثاً،

وتواصل الهرولة إلى أن تختفي بعد أن تمرّ بشجرة البلوط العملاقة.

* * *

وأعودُ إلى صندوقي،

أقفُ قبالتهُ، أنحني لأحتضنهُ بحرارةٍ، أفرشُ أصابعي فوقه، أضعُ خدي على خشبه الأبجر، أتنهّد من أعماقي، أتساءل بحرقةٍ بيني وبينهُ:

" لمَ أصرّ والدي الحفاظ عليكَ،وهو على فراش الموت؟

لمْ يوصني بالدار،ولا بالكرم،ولا بالبقرة وعجلها، أصرّ عليكَ فقط!

وخاتون تؤكد على الخلاصِ منكَ."

وأسكنُ إليهِ، وأنا ما أزالُ ملامساً خشبهُ بخدّي، أستسلمُ للهدوء، والتفكير، ولا أدري كيفَ غفت عيني الدّامعة فوقهُ، ورحتُ نائماً، ولم أستيقظ إلا على خوار البقرة،هرولتُ إليها،بعد أن لففتُ رأسي بالشماخ، واصطحبتها مع عجلها إلى الحقل، أجرّ خطوي أمامهما.

هناكَ في الحقل لم أستطع أن أعمل شيئاً، بدوتُ مهموماً، يائساً.

جلستُ تحت شجرة التين، أعبثُ بالتراب، بعصاً صغيرة، مرّ بي جارنا سعيد، فأخذ يعاتبني:

- ولوْ.. يا محمود،ما بكَ ردّ السلام لا نريدُ شيئاً، السلام لله..

أجيبُ بارتباكٍ:

- وعليكم السلام، لا تؤاخذني يا سعيد.

ويمضي هازّاً رأسهُ بينما أواصلُ تفكيري بإيجاد حلٍّ لهذه المعضلة التي أنا فيها، وتدور في رأسي فكرة، ينشرح صدري قليلاً، حين أعود إلى البيت سأنفذها، لقد عزمتُ وحزمتُ أمري وتوكلتُ على الله.

* * *

ها أنا في البيت.

حين دخلتهُ وجدتهُ خاوياً،

لا امرأة تقف في الباب تنتظرني، تضع يدها على عينيها خوفاً من الشمس الساطعة، ومع ذلك تغمض واحدةً، وتنظر بأخرى، تحثّني على خلع حذائي المطاطي، وعلى غسل يديّ ووجهي، تضع على رقبتي المنشفة، وتسرع لتسكب الطعام لي.

" آخ... خاتون!

لكِ وحشة، كيف سأنام الليلة بدونك؟ وهل أقدر؟ "

رحتُ أفكّر بها، بلوبانها في البيت، بحركتها الخفيفة، وعودها الناحل، وعصبيتها، خاتون حلوة، لكن حين تغضب ينقدح السمّ من أنفها، يخيفني صياحها وارتجافها، وعروق رقبتها المتشنجة.

قرّرتُ التخلص من الصندوق، ومضيتُ أصنع شاياً لنفسي، رحتُ أحتسيه بهدوء وأنا

أفكّر بالخطوة التالية، سأعطيه لأختي سعدية، سأقول لها:

" إنّه من رائحة المرحوم، أبقهِ عندكِ زمناً، ثم سأستردّه فيما بعد."

وإن رفضت سأقدّمه لها هدية، شريطة أن تحتفظ به، ولا تفرّط به مهما كان، فهو إرث عائلتنا، ولا يجب أن أعطيه لغريب.

سعدية قدّمت أعذاراً عديدة، رفضت الصندوق، فعندها واحد، وبيتها صغير، وأولادها كثر، وإن أردتُ تعطيني صندوقها فهي ليست بحاجةٍ إليه بعدما جلبَ ابنها خزانة كبيرة بمرآة في الوسط، من المدينة أثناء تأديته لخدمة العلم، وعزمتْ أن تحرق صندوقها في التّنور، وتخبز على ناره، إنّه مأوى -كما قالت- للفئران والصراصير والعثّ.

وخرجتُ من عندها،

أكثرَ همّاً وغمّاً وانكساراً، وأنا في الطريق أردتُ أن أعرّج على خاتون، ربما تلين قليلاً حين تعلم بأني حاولتُ التخلص مما تكره، لكن! سامحها الله سعدية لم توافق على أخذه.

وقفتُ في مدخل الدار،

باغتني أخوها فرحان بوقوفه في وجهي، عابساً، مقطب الجبين، قلتُ:

- السلام عليكم.

لم يرد السلام، بل تطلعَ إليّ شزراً، لا أعرف كيف أسموه فرحاناً؟! فهو دائماً مكفهرّ الوجه منذ عرفته، بارم الخلقة! و لا يحبني البتة، حتى قبل أن أتزوّج خاتون، بل إنّه لم يحب أحداً قط.

كرّرتُ التحية عليه وعلى الموجودين، أمه وأبيه المُقعد، وزوجه التي أخذت تتلصّص من باب المطبخ، وتراقص حاجبيها، ربّما شماتةً بي أو بابنة حميها، لا أعرف، ما أعرفه أن فرحان قال بصوتٍ خشنٍ:

- الله لا يسلّم فيك ولا عظمة، تترك خاتون تحرد من أجل صندوق جربان مثل وجهك!

ثم اقترب مني، يضرب بكفّه الكبيرة، الخشنة على كتفي، فيدفعني دفعاً إلى الوراء، ويردف:

- ارمِهِ، احرقه، تخلّص منه، بدل هذه الفضيحة، تخرب بيتك من أجل غرض تافه.

فقلتُ بتلعثمٍ وأنا مُنكّس الرأس، ومتألم للغاية:

- أخشى أن يغضب أبي عليّ، وهو في قبره.

قال فرحان ساخراً:

ـ ولك، الموتى لا يغضبون، الله يساعدهم، لا يفكرون سوى بحالهم، أوتظن أن والدك يفكّر بصندوقك (التّخان) وهو في قبره؟!

وقتها قلتُ بانزعاجٍ:

ـ كيف؟ لقد طلب مني وهو يحتضر ألا أفرّط به، وحين عزمت على التخلّص منه، طلع لي في المنام ولوّح لي بيده أمام وجهي وصرخ: إيّاك، يا محمود،

إيّاك.

حينها كشّر فرحان عن أنيابه وقال بغضبٍ متوعّداً:

ـ إن لم تتخلص منه فلن ترجع إليك خاتون، فهمت.

حولتُ نظري نحو خاتون التي سمعت الحوار كله، ولم تقل شيئاً أمام أخيها، بل أخذت تتنهّد وتمسح بيدها على بطنها المنتفخة، وتتعرّق، ثم تعضّ على شفتها السّفلى بألم، وتغمض عينيها تارةً، وتارةً تفتحهما بشدّة، أركض نحوها، أسألها:

ـ خاتون، هل أنتِ بخير؟

أمدّ لها يدي، تنترها بشدّة، يصلني صوت فرحان:

ـ ابتعد عنها.

تتوجّع أكثر، فأتوجّع أنا، أحارُ ماذا أفعل، تقول:

ـ اركض يا محمود وتخلّص من الصندوق، يبدو أنني سألدُ عاجلاً.

أسمعُ كلامها، أركضُ خطوتين ثم أقفُ، أعودُ إليها قلقاً، تشيرُ إليّ بيدها وهي تكزّ على أسنانها أن أركض، فأركض من جديد، ثم أرجعُ، وأنا ألومها في سرّي، كيف تبعدني عنها في مثل هذه الحالة؟! لكنها تضعُ يدها خلف ظهرها وتمضي إلى الدّاخل غير عابئة بي، أحاولُ أن أدخل وراءها، يقف في وجهي فرحان، أقف أمامه ساكناً، وفي عينيّ استجداءٌ، لكنه لا يرحمني، فأضرب بيديّ على فخذيّ وأقفل عائداً إلى بيتي.

* * *

في الطّريق..

ألتقي بجاري عدنان، فأطرح عليه الصندوق،

يضحك عدنان ملء قلبه، يقول وهو يتدحرج على الدّرب:

ـ وهل صندوقك صندوق!

أشعر بندمٍ لأنني رخّصت بصندوقي أمام هذا المستهتر، وقفتُ لائماً نفسي كيف أستخفُّ بصندوق عائلتي؟!

هذا الذي حسب ما روى والدي، حمل الذخيرة للثوار أثناء حربنا مع الفرنساوية، واحتضن جهاز جدتي، وأمي، كان عزيزاً على قلبها، كانت تعشقه، وكان خزانة لكتب والدي، كتبه التي أحرقتها خاتون منذ

بداية زواجنا، غافلتني وأخرجتها من الصندوق، ثمّ رمتها للنار، كنتُ في الحقل وحين عدتُ بكيتُ طويلاً، وعاتبتها كثيراً، وزعلتُ

منها أياماً، لكنها ادّعت أنّ الكتب صفراء، ولها رائحة عطنة، كما أنّ العث بدأ يخرج منها، لهذا أحرقتْها لتتخلص من الديدان الصّغيرة المتكاثرة.

تناسيتُ الأمر، ماذا ينفعُ الزّعل، بعد أن وقعت الفأس في الرّأس!

ماذا أفعل حيال ذلك؟

قلت لها بصوت حزين:

" الكتب وقد أحرقتها، ولكن إيّاكِ أن تفعلي شيئاً دون علمي."

وقتها ردّت خاتون:

" سأعلمك الآن إذاً، أنني سأتخلص من هذا الصندوق."

فانتفضتُ كالملدوغ، وقفتُ غاضباً وصحتُ:

" إيّاكِ إلا هذا الصندوق، إلا هذا الصندوق."

* * *

والآن ماذا أفعل؟

أنا في موقف، لا أُحسد عليه أبداً.

ألمي كبير، وحيرتي أكبر.

إن تخلّصتُ من الصّندوق سيغضبُ أبي عليّ، وسترافقني لعناته إلى الأبد، وسأصلى ناراً، وإن تركته فسأخسر خاتون، وابني القادم.

وظللتُ الليل بطوله أفكّر، ذبتُ من التفكير، موجعٌ ما أنا فيه، موجعة هذه الدائرة التي أدور فيها، لقد نال التعب مني، ونلتُ كفايتي من الألم والتفكير المضني بلا فائدة، وفجأةً قلتُ في نفسي:

" لماذا لا أستخيرُ الله، لعلّ هذه المحنة تنجلي وتنفتح دائرة حيرتي وتنفرج."

قمتُ وتوضّأتُ، صلّيتُ على النّبي المصطفى، وركعتُ ركعتين، ثم تمتمتُ في وجلٍ ورهبة:

ـ اللّهم إني أستخيركَ بعلمك، وأستقدرك بقدرتك، وأسألكَ من فضلك العظيم، فإنك تقدر ولا أقدر، وتعلم ولا أعلم، وأنتَ علاّمُ الغيوب، اللّهم إن كنتَ تعلم أنّ هذا الأمر خيرٌ لي في ديني ومعاشي وعاقبة أمري، فاقدره لي، ويسّره لي، ثمّ بارك لي فيه، وإن كنت تعلم أنّ هذا الأمر شرٌّ لي في ديني ومعاشي وعاقبة أمري، فاصرفه عني، واقدر لي الخير، حيث كان ثمّ رضّني به، هذا الصندوق الذي ورثته عن أبي هل أحرقه وأتخلص منه أم أبقيه...؟

وما إن انتهيت، مسحتُ دموعي التي كرجت على خدّي، وحمدتُ الله رب العالمين، وتسلّلتُ إلى فراشي وغفوت.

على صوت المؤذن فجراً استيقظت، بسملتُ، توضّأتُ وصلّيت، ثم جلست أفكر بما اختاره الله لي، كأنّني رأيتُ في المنام أن أحطّم الصّندوق، تهلّلَ وجهي، فرحتُ، ركضتُ نحو الخرابة، بحثتُ عن الفأس، قبضتُ عليها بيدٍ قويةٍ،ومضيتُ حيث الصندوق،رفعتُ يدي إلى أعلى، التمعت حافة الفأس،أردتُ أن أهوي بها عليه، أحسستُ أن يدي وقتها تصلّبت،والدّم في عروقي تجمّد ،تشنّجتُ،بقوّة تحرّكت أصابعي القابضة على الفأس،تركتها تسقط على الأرض،ارتطمت فأصدرت صوتاً قوياً.

مددتُ يدي اليسرى لأحرّك بها يدي المتشنجة،لم أستطع،رحتُ أصرخُ وأصرخ، اندفع إليّ الجيران حائرين،يتساءلون ما بي؟ قلتُ خائفاً:

- يدي،يدي.

أمسكوا يدي حرّكوها ،تحرّكت، أقعدوني أرضاً ،وراحوا يمسحون وجهي المصفرّ بالماء،وهرولت إحدى الجارات وذبحت رأس بصل وقرّبته من أنفي لأتنشّق الرّائحة الحادّة.

التفّوا حولي جميعاً يسألونني:

- احك يا محمود ،ما بك؟

أجبتُ وأنا متعب ومنهك للغاية:

- أردتُ التخلص من الصندوق،رفعتُ الفأس لأحطمه شعرتُ بيدي تتصلّب.

قالوا:

- إنك تتوهّم، يدك ما بها شيء،انظر.

وراحوا يحرّكونها في شتى الاتجاهات.

قلتُ بيحلمٍ وتعب:

- أقسم إنني ما شعرتُ بها ،لقد جمد الدّمُ في العروق.

قالوا:

- هوّن عليك.

ومضوا ، وبقيتُ وحدي أنظرُ إلى الصندوق الجاثم في مكانه، أزحف نحوه، أعتذرُ له بدموعي التي أخذت تنهمر بغزارةٍ، وبأصابعي التي راحت تجول فوقه، أمسح على خشبه بقهرٍ، وأطبطبُ على حدبته متسائلاً:

" ماذا لو حطمته فعلاً، ما كان ليحلّ بي؟!

لقد رأيتُ في المنام أنني أحطّمه وأنا سعيد للغاية،وكذلك أبي،فلمَ تشنجت يدي؟!"

وبينما كنتُ حائراً، مقهوراً، تعباً، ونادماً، يظهر طفل في الباب، أتى راكضاً من الحارة الغربية،يصيح:

- هات البشارة يا محمود ،لقد ولدت خاتون للتوّ،ولدت صبياً.

وانتفضتُ من مكاني، أدورُ حول نفسي،يدورُ كلّ شيء من حولي، يدورُ الصندوق والغرفة والدّار والطفل،أسأل:

- ماذا ولدت؟

يقول:

- صبي، صبي.

أفتح يديّ إلى السّماء، وأدوُر حول نفسي من جديد، يغادرني الطفلُ وهو يقول:

ـ لقد جُنّ محمود، لقد جُنّ محمود.

ألحق به لأذهب إلى خاتون، أتراجع، كيف أذهب إليها؟! ستتزعج وسأضرّها إن كانت قد ولدت توّاً، وأعود أدراجي، أقبعُ في الغرفة، الصندوق ينظرُ إليّ، أنظر إليه، الفأس تتلامع على الأرض، أمسكُ بها، وأهوي على الصندوق بعنفٍ، أضربُ وأضربُ، وأنا أهتف:

ـ صبي، صبي.

وينزّ العرقُ من جبيني، من جسدي كلّه، أضرب، ويتحطّم الصندوقُ، ينفلقُ، ينفتحُ، وأفتحُ عينيّ بدهشةٍ أمام الشمس التي طلعت من داخله، أيعقل أن أكون قد جننتُ حقاً؟ كيف يخبّئ هذا الصندوق شمساً متلاهبة في عمقه، وتقبض يدي على ما فيه، على الأشقر المتوهج؟

ويتناثر الذهبُ أمام عينيّ، ذهبٌ كثير، ليراتٌ ذهبيّة، تناثرت في أرض الغرفة الطينية.

❑❑

الوصية

□ عصام وجوخ *

صوته الجريح يقتلعني من شغلي الشاق على الورق.. يسقط الورق من يدي.أراه أمامي .. نظرته الكسيرة تهزني.أزيح النظارة الطبية.أضعها جانبا ..تعاودني الهزة ..تستحضر وجعا دفينا .. هي نبرة الاستجداء عينها تدوي على استكانتها .. هو الانكسار ذاته ..انكسار الروح الحائرة في حومة الزمن اللاهي ..مصائر الناس أقدار أعمار شقية تحاضنها الحظوظ السعيدة ..تدعوها في ليالي القدر.. يكرر) من مال الله ..نازح بلا مأوى .. ما تنزاح عني البلوى ..) .

كأن أقواله إدانة ..عتاب مر..إيعازات لتوقظني من سباتي في الأوان الأخير..استقمت في جلستي..ابتسمت.يستغرب ملامح البسمة على وجه مستقبله.. أدعوه ـ (تفضل يا عمي استرح..) يستجيب بعد تردده والحاحي.. إنه ضيفي العجوز.هذا المقتحم خلوتي استثنائي.ما وفد علي في المكتب أحد مثله.. أسأله.. أدري كيف أسأله.. يجيبني.. أدرك كم بات نظرائي يجهلون أحوال أمثاله..كم أمسكت الأيادي العليا عليهم.. أتأمله..ما أشد بؤسه!! ما أصعب مرأى البائسين!! وجه قاحل..متن تيبس وانحنى..ملابس غيره عليه كانت ملابس ليست في مقاسه.. مرتجف والرجفة في يده اليسرى أشد.. بيّن اضطرابه.. جفنا عينيه ينسبلان سريعا لا إراديا..يتلجلج لسانه داخل فمه الخاوي من الأسنان..هي النبرة ذاتها أحفظها جيدا اخشوشنت على خشونة الأيام..هو الانكسار عينه مع الهرم.. ناديت أبا رافع..جاء أبو رافع المحاسب.. أرغب إليه قبل سؤال امتعاضه من ضيفي: ـ (يا أبا رافع..شركة المرحوم الحاج لا تنسى الواجب.. تكرم من يقصدها.. أليس كذلك؟..)

ـ (كذلك أستاذ كذلك..)..

ـ (تول أمر العم.. أشرف على تكريمه بنفسك.. لا أريده إلا راضيا)..

* * *

في وحدتي أقتنص فسحة روحية لا بد منها على الانهماك في سرعة العصر الرعناء حينا.. على اللهاث التعب في العمل خاصتك أو خاصة غيرك الغالي أو غير الغالي عليك.. يدور بي الكرسي المريح نصف دورة.. أسند رأسي إلى المسند وعبر النافذة تجوب عيناي في الفضاءات.. في المساحات الخضراء المتضائلة بعيدا عن الأبنية الإسمنتية والزجاجية والبرجيات الشاهقة.وبين غمة الأخبار والأسعار والغفوة والصحوة.. أسافر: ـ (تستعجل الأم طفلها ـ (هيا.. هو ذاك في المكتب يستعد للرحيل يجمع رزم الأوراق المالية.. يتلقف محفظته السوداء الكبيرة.. عجل قبل أن يغادر..) يستجيب الصغير لأوامر أمه.. أمه لها نصيب وافر من الحسن.. ثلاثينية محتشمة تتحاشى

* أديب سوري.

محادثة الرجال.. تهرب من العيون الوقحة النهمة.. ينحني الطفل يحاول تقبيل يد المحسن.. يدفعه المحسن بكلتا يديه محتدا: ـ (ماذا تريد؟.. ألا تشبعون!! ناولتك في الشهر الفائت عشر ليرات..ألا يكفي!! لو وزعنا عليكم أموالنا كلها لقلتم: (هل من مزيد).. يعود وينحني الصغير داعيا بحرارة ببراءة طفولية: ـ (الله يطول عمرك.. ويعلي مراتبك).. يرده المحسن غاضبا جدا ـ (كفى.. كفى) ويوعز للحارس وهو يغادر المكان: (أغلق الأبواب بإحكام.. انتبه.. إياك والنوم).. يرجع الصغير إلى أمه جارا قدميه الصغيرتين.. تسكت الأم هنيهات.. تعاتب: ـ (تجهل كيف تتعامل مع الأجاويد.. لا تستميل عطفهم.. أما معي فلا تحل عني حتى تنال مطلبك)

* * *

يقصدان جمعية البر والإحسان.. طوال الطريق تلقنه.. ـ (تعلمني أصول الشغل.. أدق التفاصيل كمعلمة فاشلة.. أصلا ما احتاجت إلى هذا الشغل لو أكملت دراستها بعد حصولها على الشهادة الإعدادية في مدرسة قريتها الجولانية.. هكذا تقول وأقول معها.. ومن أين لها ذلك وأسرتها في مخيم النازحين بالكاد تكسب ما يسد الأرماق).. يستظهر الصغير كلمات مؤثرة.يقلد حركات معبرة.. ويشعر بالخجل من نفسه.. ـ (ليست مهنتنا يا ولدي ولا نرجوها.. لذا مازلت أبحث عن عمل ولا أدري ماذا أعمل؟).. ـ (أشتغل أنا (قال الطفل بسرعة).وعدني الكهربائي المعلم عبد الستار أن يشغلني في ورشته شريطة موافقتك).. ـ (موافقتي؟.. ماذا يريد هو الآخر أيضا؟).. ويردد الطفل في سره ـ (لعن الله الجوع.. والله لن نشبع ولو قبلنا الأقدام حتى نرجع إلى ديارنا.. ما باليد حيلة.. فقدان أبي الفلاح في الحرب قلب الموازين رأسا على عقب.. انغلقت أبواب الرزق بإحكام.. حين تركت الصف الخامس بكيت أمام المدير.. ـ (أنت مجتهد ومهذب يا صبحي.. كيف تكف عن التحصيل العلمي؟).. ـ (الحاجة الماسة أستاذ) ـ (سنجد حلا لمشكلتك كما أن التعليم إلزامي) ـ (وأمي الأرملة.. أختي الصغيرة العرجاء..؟).رجوته أن يسامحني وعدته بمتابعة الدراسة الحرة متى استطعت إلى ذلك سبيلا.. ودعت رفاقي ورحلت..

قرب باب الجمعية حرنت قدم الأم.. تتقدم خطوة تتراجع خطوتين ..

ـ لا أستطيع.. ما أقدر.. كان صديق أبيك قبل النزوح ولا أستريح إليه.. ادخل عليه.. قل له

ـ (يا عمي الحاج.. أمي مريضة جئت بدلا منها.. إذا تكرمت الإعانة.) ـ (رافقيني ولا تخافي) ـ (لا.. لا..).. ـ (في المرة السابقة.. قال ـ (لتأت أمك يا ولد وإلا..) ـ (لن يسلمني أنا متأكد يا أمي..) ـ (جرب وستنجح إذا طريت لسانك.. عد والنقود معك..)ـ (يا أمي..). تقاطعه بحزم ـ (انزل إليه ولا تتأخر.. أو لنعد فاليوم نحس كالعادة..).. هي أمه.. لا يعصي لها أمرا..يخاطب نفسه: ـ (تكفيها وحدتها.. دمعها الغزير والتأوهات ترسلها نائمة نوم البائسات.. لو كان أبي حيا.. لو كنت أكبر قليلا؟؟ لو..).. وينزل الطفل (صبحي) إلى القبو المعتم مرعوبا راجيا من كل قلبه ألا يؤوب بالخذلان أيضا.. ما أن يبصره الجابي وحيدا حتى يهتاج.. يصيح مشيرا بيده..: ـ (ارجع.. ارجع).. يضيف: ـ (نفد المال في الصندوق.. أقول لك.. توقفنا عن تقديم يد العون عمن لا يستحق.. لا نساعد أحد لا يستاهل.. – (يا عمي)..

ـ (بلا عمي بلا همي.. اطلع (برا).. لا ترني خلقتك بعد الآن..)..

صدمته صدمة الأم وهي تبتلع مهانات السؤال هنا وهناك ولا توتي في الجيئة والذهاب أي

نوال.. توقفت عن المشي إعياء.. فيتعلق (صبحي) بأطراف ثوبها الفضفاض الطويل.. تنغرس في صفحتي عينيه.. في قرار أعماقه تقاطيع القنوط الألم في وجهها.. تخطو فيبدا له التقوس المبكر في ظهرها.. يقول: ـ

(جائعة مثلي.. منهارة.. مر يوم وليلة لم نتذوق فيهما سوى شطيرتين صغيرتين جاد بهما جواد صاحب مطعم شعبي صغير.. خبأنا الثالثة لأختي (سامية) الصغيرة.. :

- (إلى أين يا أمي؟)..

- (إلى البراكية.. أختك سامية وحدها)..

– (يا أمي..) قالها مغتاظا.. كيف يعودان خاليي الوفا ض.. بخفي حنين.. لا يدري على ذكر أخته لم تذكر قصة رواها الأستاذ (فائق).. فتاة صغيرة وحيدة كانت تبيع علب الكبريت.. في ليلة مظلمة باردة ظلت تشعل أعواد الثقاب مستدفئة مستأنسة بنورها.. في الصباح وجدها المارة جثة هامدة..

كانت الشمس قد آذنت بالرحيل.. تمضي ثقيلة ذلك اليوم التعس.. يسبق (صبحي) فتناديه.. يتوقف حتى تدركه.. يعود يمشي فيسبق حتى الزقاق العتيق الأخير..حركة المشاة قد هدأت والليل يزحف بلا هوادة كجيش جرار لا يقهر.. تحلق الأم في أجواء أيامها البيضاء.. تسوح في بساتين أبيها.. تلقي بالسلال من كتفيها وعليهما.. تمشي الهوينى..مع أترابها.. توم القنيطرة مع أمها.. تبتاع مالذ وطاب.. تنتقي أشياء جميلة من بضائع البائع الجوال الطائف على القرى مناديا :

- (أشكال ألوان.. أشكال ألوان..)..

ويتسمر الطفل في مكانه للحظة.. يرى أمامه ما يثير فضوله.. يتساءل:

– (ما هذا.. ماذا يكون..؟..)

يجري.. يلتقط ذلك الشيء..يلوح به لأمه.. الأم بدورها تتوقف للحظة قائلة:

- (ما هذا يا ولد ؟)

- (محفظة.. محفظة نقود يا أمي!!)

- (هاتها هاتها يا صبحي..)

- (وجدتها يا أمي.. محفظة .. وجدتها..)

ويناولها فرحا.. كنزه الثمين.. مبتغاه بعيد المنال بات بين يديه.. يقول:

- (أكيد فيها مال كثير.. أوراق كثيرة مثل ما في المحفظة السوداء الكبيرة)

وتدس المحفظة في جيبها ممسكة بها:

- (لنعد ما فيها..) (قالها الولد وهو يراوح في مكانه حنقاً..)

- (لن نعرف ما بداخلها.. لن نفتحها..)

- (أمي.. ماذا تقولين.. ونحن.. نحن..؟!)

– (أقول المال إن كان فيها مال ليس مالنا.. ليس من حقنا.. نسلمها لجارنا الحاج(أبو سعدي)وبمعرفته يتصرف بها.. يعيدها إلى صاحبها..)

- (يا أمي..)

- (اسكت يابني.. اسكت.. صحيح نحن فقراء جداً لكن لسنا.. لسنا..)

* * *

بعد يومين ظهراً حضر الحاج (أبو سعدي).. هز رأسه.. تأوه قبل أن يطرق باب كوخهم شبه المخلوع:

ـ (يا أم صبحي.. أم صبحي)..

فتحت أم صبحي الباب:

ـ (خير يا حاج.. هل هناك مشكلة لا سمح الله..؟)

ـ (خير إن شاء الله.. خير.. يا أم صبحي.. صاحب المحفظة..)

ـ (هل وجدته يا حاج..؟)

ـ (نعم.. نعم)

ـ (الحمد لله.. الحمد لله.. (قالت أم صبحي)

ـ (الحاج (محمد) صاحب المحفظة يطلب رؤيتكم.. قال بالحرف الواحد)

ـ (حالهم هذه الحال.. ويعيدون المحفظة..؟! صحيح كما يقولون: (إذا خليت خربت).. في مجلس التاجر الحاج(محمد) جلس القادمون من دنيا إلى دنيا.. من مدار التيه إلى دار الوجيه الجواد..

ـ (أهلاً وسهلاً بكم.. أهلاً أيتها الأم المثالية.. . أهلاً يا حاج (أبو سعدي).. أهلاً بكم يا أولادي.. ماذا تشربون..؟ بل ماذا تأكلون.. أنتم ضيوفي الأعزاء.. أنتم..

ـ (طال عمرك يا حاج.. لا نريد إلا سلامتك (قالتها أم صبحي)..

وتمتد الجلسة.. الحاج(محمد) يستوضح.. ينصت.. توجعه شهادات الدمعة الخرساء.. تبهره جذوة الأمل لا تخبو تحت رماد سوء الحال.. ولا ينسى الإشارة إلى محفظته الضائعة..

ـ (الطبيب مؤخراً ينصحني بالمشي كثيراً.. كنت في زيارة صديق لي لم تواته فرص النجاح.. يؤلمني وضعه لا يفارقه المرض العضال.. وآفة الفقر تقصم الظهور

* * *

يستأنف صبحي الدراسة.. يتخرج في كلية التجارة.. ينأى عن عناء البحث أو انتظار وظيفة تأتي أو لا تأتي.. تظل الأم توصي إلى أن تفارق الحياة..

ـ (مال الحاج يا ولدي.. لا تخن الأمانة يا بني..)

ـ (أنت مثل ولدي يا صبحي.. وأنا عقيم محروم من الذرية وأرمل ولو أحببت ولداً ما أحببته أكثر منك.. ما تمنيته إلا مثلك..)

ـ (يا عمي.. أرجو أن نبقى عند حسن ظنك أن أكون أهلاً للمسؤولية.. نرد بعض أفضالك..)

ـ (ترد.. ترد يا بني إذا لم تتزحزح عن نص الوصية.. حفظت مالي مالك..)

ـ (مالك مالي؟!)

ـ (أجل يا بني أجل فبعد أن فكرت بالتبرع بأملاكي كاملة للأوقاف قررت التنازل عن جزء منها لدار الأيتام والباقي لك..)

ـ (يا عمي..)

ـ (هذا قراري يا صبحي وانتهى الأمر..)

ـ (يا عمي أمد الله بعمرك ومتعك بما تملك..)

ـ (كما قلت لك سابقاً المال نحن وكلاؤه نثمره ننفقه في استحقاقاته الصحيحة.. والبركة فيك يا ولدي)

* * *

في صبيحة اليوم التالي يدخل إلى مكتبي الأستاذ صدقي (أبو رافع) يصحبه ضيفي العجوز.. صوته الجريح.. نبرة الاستجداء.. الانكسار.. ألقيا علي تحية الصباح.. رددت باشاً.. قال أبو رافع ـ (أتانا لنعينه ويشترط علينا..)

قلت محتداً: ـ (ما هذا الكلام يا أبا رافع؟)

قال أبو رافع: ـ (آسف أستاذ لكن العم لم يقبل بما عرضت عليه من المال.. أصر على مقابلتك ثانية.. يقول: ـ (لن يحل المشكلة بيني وبينك غير الأستاذ)

وتوجهت إلى ضيفي العجوز قائلاً: (لم لم تقبل بالمال يا عمي ؟ ما هي طلباتك؟ سوف نستجيب فوراً..)

ـ (يا أستاذ: أعزك الله ورفع من شأنك.. افضل وأنا بلا ولد ولا تلد أن أكون حارساً في شركتك وبذلك أضمن المأوى وأكسب الزاد الكافي بعرق جبيني.. فهذا ما أبحث عنه لا أرجو أكثر حتى تعود أيام زمان الخير الجولاني ولن أنسى لك هذا الجميل طوال عمري..)

ـ (نفذ يا أبا رافع ما يأمر به العم.. نفذ)

ـ (حاضر يا أستاذ (صبحي) حاضر قالها (أبو رافع)..

يخرجان ويسود الصمت عندي.. ألقي نظرة امتنان طويلة على صورة عمي الحاج (محمد) في صدر المكتب مكتبه.. ثم أنكب مدققاً في الأوراق أمامي.. أتوقف مستذكراً بنود الوديعة الوصية أنبش في الذاكرة على الاستحقاقات وتمتد يدي تمتد إلى درج لم يفتح منذ أمد بعيد بعيد..

❑❑

درس موسيقى

❑ يوسف الأبطح *

بـــلادي بـــلادي فـــداك دمـــي وهـــبت حياتـــي فـــداً فاســـلمي

غـــرامك أول مـــا في الفـــؤاد ونجـــواك آخـــر مـــا في فمـــي

ســـأهتف باسمـــك مـــا قـــد حييت تعـــيش بـــلادي ويحـــيا الـــوطن

كان النشيد الأول الذي تعلّمناه، وحفظناه عن ظهر قلب، علّمَنا إياه أستاذ الموسيقى والنشيد في دار كفالة الأيتام التي كنتُ فيها، وكانت تشرف عليها وزارة الأوقاف في ذلك الزمن.

دخل علينا غرفة الصف بصحبة مدير الدار الأستاذ عبد المنعم، شاب في ريعان الصبا، النعمة بادية على وجهه وثيابه وحركاته، بيده آلة الكمان الموسيقية في صندوقها الأسود، قدّمه لنا المدير: أستاذ موسيقى في المعهد العربي للموسيقا في الصالحية، اختار أن يدرسنا الموسيقى والنشيد مرة في الأسبوع، مساهمة منه بالترويح عن أولاد الدار، طلب منا المدير أن نكون متعاونين ومنضبطين معه..

وضع الشاب آلته الموسيقية على الطاولة، استدار نحونا، يحدثنا، قبل بدء الدرس، بأنه اختار أولاً أن يكون صديقنا، وثانياً معلمنا، بدأ يشرح لنا أسرار الموسيقى وحاجة الإنسان لها في حياته اليومية، لأنها الغذاء للروح كما الطعام غذاء للجسد، ضرورية للحياة كما الهواء ضرورة من أجل البقاء.

فتح الصندوق، أخرج منه آلة الكمان والقوس معاً، عيوننا تحملق في لونها البني البراق الذي يشبه الذهب، علقها ما بين كتفه وذقنه، تركها معلقة وراح يشد خيوط القوس بيديه الاثنتين، أمسك بعدها بمقبض الكمان يضبط أوتارها تباعاً حتى انتهى من ضبطها، توقف قليلاً، ثم بدأ العزف... حرّك مشاعر الحضور، هبّوا واقفين منتصبين دون حراك... كأنما على رؤوسهم الطير... كانت المعزوفة هي "النشيد الوطني"، نسمعه لأول مرّة يعزف من آلة موسيقية أمامنا مباشرة..

وحين توقف عن العزف، ساد القاعة هدوء، علا بعدها صوت التصفيق، لم يستطع الأستاذ الذي مدّ ذراعيه إلى أقصى مدى، الكمان في يساره والقوس في يمينه، وانحنى أمامنا محيياً تميّز فيما إذا كان التصفيق، له أم للنشيد الذي عزفه، والذي حفرت نغماته على جدران جماجمنا من قبل الولادة..

بدأ بعدها باختيار أصحاب الأصوات الجميلة والآذان الموسيقية من طلاب الصف، للجلوس على المقاعد الأمامية في كل درس موسيقى.

* قاص فلسطيني.

عشقنا من خلاله الموسيقى، ننتظر يوم في الأربعاء من كل أسبوع درس الموسيقى الذي يحملنا إلى عالم نحلم أن نكون قريبين منه لا داخله..

عرّفنا على الآلات الموسيقية الشرقية والغربية، أنواعها وأشكالها، في الكثير من دول العالم، عرفنا على أسماء عمالقة العالم الموسيقي من خلال عزفه لمقطوعات مشاهيرهم على كمانه..

لودفيغ فان بيتهوفن، يوهان سباستيان باخ، تشايكوفسكي هايدن، موزارت، يعزف موسيقاهم بقداسة وخشوع كما يفعل في الأناشيد الخالدة لتراثنا الوطني.

زار الدار في أحد الأيام وفد من جمعية الشعائر، ضمن جولة تفقدية لمراكز رعاية الأيتام، فوجئ بالأولاد ينشدون أحد الأناشيد يرافقهم صوت موسيقى ينبعث من آلة الكمان.

أطبقت السماء على الأرض، انهارت الأكوان، وكأنها قيام الساعة، اقتحم الوفد غرفة الصف بشكل هستيري لا يصدق، صاح أحدهم من داخل الصف، الله أكبر الفسق والفجر في عقر دارنا، ولا ندري.. الويل لكم مما تفعلون، أطلق بعدها التهديدات والويلات للمدير والأستاذ معاً بشكل مهين، طالباً منهم وقف تلك المهزلة، وإلغاء كل شيء بانتظار أوامر الوزارة..

خرجوا من غرفة الصف مهرولين، آخرهم في خندقه، وكبيرهم في حيكان تهتز مع منكبيه.

شعر المدير بالإهانة والحرج أمام التلاميذ مما حدث أمامهم، حمل الأستاذ كمانه واتجه إلى باب غرفة الصف للخروج خلف المدير، تلفت حولي، شاهدت في وجوه من حولي هلعي وفزعي، ما شجعني على إعلاء صوتي في غرفة الصف، أطلب من الأستاذ المغفرة أتوسله البقاء رحمة ورأفة بنا..

ـ نرجوك يا أستاذ، نحن لا شأن لنا بهم، نحن نحب الموسيقى، نرجوك أن تبقى معنا، نحن نحتاجُك.. نحتاج الطيبين أمثالك...

توقف الأستاذ، واستدار نحونا والألق في عينيه.

ـ لن تقوم لنا قائمة مادمنا على هذا الحال... من يحب منكم أن يتابع تعلم الموسيقى، فليأتِ إلى المعهد ساعة يشاء، وأنا أضمن له تعلمها مجاناً...

لم يمضِ وقت طويل حتى استدعيٌ مدير الدار الأستاذ عبد المنعم إلى الوزارة من خلال الهاتف للمثول أمام السيد الوزير..

ارتدى سترته على كمد وكرب، أصلح من وضعية نظارته على وجهه، حمل حقيبته ودلف متهالكاً نحو مصيره المجهول، تشفع له وتشد من إزره أفئدة التلاميذ، ومسؤوليته الأبوية التي يعامل بها أولاد الدار، وتفانيه في رعايتهم.

في الوزارة، أدخلوه مغفوراً إلى مكتب الوزير العامر بأعضاء الوفد المطروحين على المقاعد، دخل بصحبة مدير مكتب الوزير الذي قدمه بدوره باسمه وعمله.

سأله الوزير دون دعوته للجلوس.

ـ أستاذ عبد المنعم، ما هذا الذي فعلته؟!..

رد متماسكاً يستجمع قواه التي بددتها رهبة المكان وهيبته..

ـ ما أملاه علي واجبي يا سيدي نحو أطفال أيتام محرومين من مباهج الدنيا وأنا مسؤول عنهم..

ـ من أين جئت بمدرس الموسيقى هذا وكيف؟!..

ـ من المعهد العربي للموسيقى التابع لوزارة الثقافة والإرشاد القومي..

ـ كم حصة يعطيهم في الأسبوع؟

ـ حصة واحدة يا سيدي.

ـ وكم تعطيه أجراً على تلك الحصة؟!..

ـ خمس ليرات فقط أجرة طريق يا سيدي.

علا صوت الوزير حانقاً، يشفي غلَّ القابعين بانتظار أمر إقالة المدير وطرده من الدار، قال له:

ـ ألا تستحِ يا رجل على فعلتك تلك وأنت أستاذ ومعلم قبل أن تكون مديراً.. ارتبك المدير أمام الوزير لا يعرف بماذا يجيب، لم يجد غير الاعتذار وسيلة، ردَّ خجلاً..

ـ أنا آسف يا سيدي، أعتذر من كل إساءة بدرت مني..

صاح الوزير به:

ـ تعتذر على ماذا يا أستاذ... المطلوب منك الاعتذار من أستاذ الموسيقى على هذا التصرف المشين، عد فوراً إلى عملك وخصص له ثلاث حصص في الأسبوع، وادفع له أجراً عشر ليرات على كل حصة..

تفضل مع السلامة... وكان النشيد الثاني

موطني موطني الجلال والجمال والثناء والبهاء في رباك.

□□

تلـــك الذاكـــرة المدهشة

❑ د. طالب عمران *

الدماغ البشري جهاز معقّد مليء بالأسرار والخفايا....

وفي الدماغ خلايا وراثية تحمل صبغيات عليها ذكريات نرثها من الأجداد.... قد ينقلنا الحلم أحياناً ونحن نيام إلى ماض بعيد تدهشنا ملامحه....

لم يكن حلم أحمد عادياً، كان حلماً غريباً عاش تفاصيله وتعلق بشخوصه لدرجة أنه أصبح هاجسه، يشتاق للدخول فيه... وينتظر ميعاد نومه أحياناً بفارغ الصبر.

كان شغوفاً بالقراءة وقد أهلته ثقافته الواسعة للغوص في أعماق النفس البشرية، وفهم بعض أسرارها ورغم أنه كان يتمتع برهافة حسّ متميز، وكانت تلح عليه الأفكار والذكريات منذ طفولته، فلم يصل إلى التفسير المقنع الواضح، لذلك الحلم المتكرر الذي أخذ يلحّ عليه...

* * *

((ذلك العالم العجيب يدهشني بتفاصيله.. هاأنذا من جديد في تلك المدينة الغريبة، تبدو آثارها مذهلة بدقتها وجمالها.. آه.. أنا في قصر ضخم يحيط بي الحراس والجند.. يا إلهي أحدهم يقترب مني.. الوقت ليلاً.. النجوم تغطي صفحة السماء..

((مولاي الأمير))..

أجد نفسي أجيبه بهدوء: ـ ماذا تريد؟

ـ يطلبك مولاي الملك..

ـ ماذا يريد مني؟ الوقت متأخر، ونحن في منتصف الليل..

ـ لا أعلم يا مولاي، طلب مرافقتكم إليه..

لست أدري كيف امتدت يدي نحو لباس غريب ارتديه.. يبدو أشبه بلباس فارس قديم.. تمنطقت بسيفي المستقيم، وضعت خوذتي المعدنية وتبعت الرجل، الذي بدا كأنه آمر لمجموعة من الجند..

* كاتب وباحث سوري.

هاأنذا أمشي نحن نقترب من باب مصفّح يقف أمامه حارسان بحرابهما المشهرة، إنهما يفتحانه ويفسحان لي الطريق.

ـ الأمير (أومان)

إنه اسمي.. أدخل قاعة واسعة في صدرها عرش ضخم يتربع فوقه رجل أشيب فوق رأسه تاج مذهب...

ـ أهلاً بك يا بني..

ـ هاأنذا بين يدي جلالتكم..

ـ آه يا بني ليس لي سواك، قبض جنود (طورس) على الأمير (سولا) وهي في رحلة صيد، إنها أسيرة لدى الرومان..

ـ يا إلهي ومتى كان ذلك..

كان الملك ملهوفاً حزيناً وهو يهمس: ـ وصلني الخبر قبل وقت قصير، هيا يا بني خذ فرقة من الجنود البواسل للحاق بها قبل أن تصل (روما).. مازالوا في الطريق، يمكنك اللحاق بهم واستردادها أنت أمل المملكة يا (أومان)...

ـ سننطلق على الفور يا مولاي..

ـ لتحرسكم الآلهة، سيرافقك الوزير (رودي) ليساعدك في تجهيز فرقة الفرسان...

انحنيت أمام جلالته، وخرجت بصحبة الوزير العجوز، وخلال زمن قياسي، كنت أقود فرقة من الفرسان الأشداء المدججين بالسلاح نتجه صوب الشمال...

(سولا العزيزة) أسيرة.. يا إلهي كيف حدث هذا؟ احملني أيها الحصان الأصيل على جناح الشوق لأصل إلى الأعداء وأذيقهم طعم الانتقام.. لأنهم تجرأوا على الإمساك بها.. يا ويلي لا بد أنهم يسيؤون معاملتها الآن؟...

اقترب مني شاب قوي البنية: ـ خلال وقت قصير سنلحق بهم، أبلغنا الدليل أنهم باتوا الليلة الماضية قرب وادي الذئاب...

إنه سيب أحد أبرز فرساني: انتبهوا جيداً يا سيب، سندخل الأراضي الواقعة تحت سلطة الرومان بعد قليل، ويجب أن نسلك طرقاً فرعية منعزلة حتى لا تشتبك مع جنودهم المنتشرين هناك..

ـ سننفذ تعليماتك بالحرف يا مولاي، الأهالي هنا يكرهون الرومان الذين فرضوا عليهم الوصاية وألهوهم بالضرائب.. وسلبوا منهم الخيرات..

ـ ((لن يمضي وقت طويل حتى تعود هذه الأراضي لأصحابها.. يا (سيب))) هز الشاب رأسه موافقاً كنا ننطلق بأقصى سرعة بين الأشجار المنفرجة عن طريق سهل حين استوقفنا الدليل الذي يسير في المقدمة..

ـ سنترك جيادنا هنا يا مولاي.. المعسكر خلف هذه الهضبة..

ـ حسناً.. سيرافقني سيب في المقدمة.. سنفتح لكم طريقاً إلى المعكسر، لن ندع الرومان يصحون من المفاجأة..

انحنيت وسيب نتجه صوب المعسكر، كان القمر قد اختفى خلف السحاب ولم نكن نميز طريقنا جيداً كانت الهضبة تبدو ككتلة شديدة السواد، وخلفها بقعة ضوء بدأت تتسع.. كان قلبي يخفق بعنف، أنا خائف عليها إنها تتعذب الآن.. أرجو أن لا يكون أولئك الأوغاد قد مسّوها بأذى...

- انظر يا مولاي.. هناك نار مشتعلة في الوادي.

- إنه معسكرهم..

كنا نسمع حفيف الأغصان وأوراق الأشجار خلفنا، إنهم فرساننا يتبعوننا بهدوء.. وهكذا وصلنا إلى منطقة تطل على المعسكر، بدت الخيام المنتشرة وحولها الحراس والنيران تشتعل في أكثر من مكان وحولها بعض الحراس يشوون لحوم الطرائد، ويشربون الخمر، ويتبادلون الضحكات البذيئة وفي زاوية من المعسكر بدت خيمة اشتدت عليها الحراسة أكثر من غيرها.. هل هي خيمة القائد؟ أم هي الخيمة التي احتجزت فيها سولا؟ ولست أدري ما الذي دفعني للاعتقاد بأنها خيمة سولا...

قلت لسيب:

- إنها هناك يا سيب...

وأشرت للخيمة، فبدت عليه الدهشة، ولكنه همس: - سأطلب من الفرسان إشغالهم في جهة بعيدة عنها، لتخف الحراسة...

انسحب بهدوء، وكنت أتحرّق شوقاً للهجوم.. وفعلاً بدأت مناوشات الفرسان مع جنود (روما) في الطرف الآخر من المعسكر، وبدأت وسيب عندها هجوماً صاعقاً على الخيمة، وأنا ألمح النيران وقد بدأت تلتهم الخيام في الطرف الآخر.. تخلصنا من الحارسين بسهولة، واقتحمنا الخيمة، كانت سولا مربوطة بحبال غليظة على أحد أعمدة الخيمة.. قطعت الحبال وتلقفتها بين يدي صحت من ذهولها فرأت وجهي.. غمغمت بسعادة قبل أن تغيب عن الوعي:

- أومان حبيبي..

* * *

كان أحمد يتقلب في نومه.. ثم استيقظ دفعة واحدة (يا إلهي) الأحداث تتراءى في مخيلتي وتتوهج كحقيقة واقعة.. ما هذا الحلم العجيب الذي يغرقني بتفاصيله المدهشة؟ نهض يعدّ القهوة، وهو يستعرض حلمه العجيب.. (يجب أن أقابل طبيباً نفسياً، لم أعد أطيق الصبر الأحلام تتوارد منسكبة، تغرقني في قصة أصبحت جزءاً من واقعي)..

كان الحلم الذي يراه أحمد يشعره بالدهشة، وقد امتلأ قلبه بعشق (سولا) الفتاة الجميلة.. أحس أن شيئاً يعود به إلى آلاف الأعوام، ليرى معارك وحوادث لم يتخيل رؤيتها حتى في أجمل الأفلام السينمائية.. حتى اسمه (أومان) الاسم الذي ينادونه في الحلم، أصبح محبباً لديه، (أومان) الأمير الذي يحب سولا وينقذها من غدر الرومان..

وفي الصباح وجد أن فكرة مراجعة طبيب نفسي، هي فكرة سخيفة، قد تشعره بالخجل أمام الطبيب، وقد تظهره كشخص حالم طوباوي، يتعلق بأوهام لا علاقة لها بالواقع...

ومر الوقت ثقيلاً بطيئاً، وهو يحاول أن يشغله بأشياء تبعد طيف (سولا) عن تفكيره.. وحين وضع رأسه على الوسادة في الليل، وجد أنه متشوق للإيغال في الحلم مرة أخرى...

* * *

((آه يا إلهي.. هاأنذا من جديد أدخل المدينة القديمة (سولا الحبيبة) بين يدي على ظهر حصان أصيل، وخلفي الفرسان وقد انتظمت صفوفهم، تفتح أمامهم البوابات وسط مظاهر فرح من الناس.. وصوت الأبواق يلعلع قوياً يستنهض الهمم.. الأهالي يلوحون بالمناديل.. الملك يقف على الدرجات أمام القصر، وحوله رجال الحاشية..

ـ أهلاً بك يا أومان منتصراً، مكللاً بالغار وأنت تعود من مهمتك الناجحة وبين يديك (سولا العزيزة) هل أصابها أذى؟ إنها تبدو بلا حراك؟

ـ هي بخير يا مولاي..

أنزلتها عن ظهر الجواد، فتلقفها والدها بين ذراعيه وهو يغمغم (بنيتي الصغيرة) صحت سولا، كان الإعياء واضحاً عليها، حاول الرومان إذلالها لتستسلم لقائدهم (طلورس) ولكنها كانت متماسكة قوية، صمدت أمام التجويع والتعذيب (آه لم أستطع قتل ذلك الوحش.. لقد فرّ مع بعض جنوده في اتجاه الشمال) كنت أحدث نفسي بأسى وأنا أرمق وجه سولا الشاحب والوصيفات يتلقفنها في الطريق إلى جناحها.. شدّ الملك على يدي وهو يحبس دموعه (بوركت يا بني، أحييت بنا الأمل) رافقني سيب إلى جناحي.. لأستريح لبعض الوقت.. وبينما أنا جالس أطل على المدينة من شرفة نومي العالية.. شعرت بنسمة عطر دغدغت حواسي إنها (سولا) التي ما إن استردت وعيها حتى هرعت نحوي بجناح من الشوق.. ضممتها بين ذراعي وقلبي يخفق بعنف، همست ((كان كابوساً مرعباً يا أومان)).

ـ أنت بخير يا حبيبتي، لن نفترق بعد الآن..

ـ آه، صدرك ملاذي، أرجوك لا تتركني وحدي.. منذ أن غبت عني، شغلت نفسي بالصيد والنزهات البعيدة لوحدي، استعيد ملامحك، وأنا خائفة أن لا تعود إلي من المعارك التي تخوضها..

ـ سأحادث مولانا الملك، ليعجل بزواجنا، لن يتردد بمنحي الموافقة..

سالت دموعها وهي تشدني إليها.. (سولا) حبيبتي، لا تبكي، لن أتركك وحيدة بعد الآن صدقيني..

صحا أحمد من نومه.. ((يا إلهي.. ما الذي يجري لي؟ أرى عينيها تدمعان ومازال طيفها يقطر عذوبة وحناناً، يا إلهي ما هذه الأحلام التي أراها.. أخاف أن أصاب بالجنون.. نهض يعد القهوة وهو يحاول طرد تفاصيل حلمه، وشخوصه، ولكن طيف سولا الوديع كان أقوى من كل محاولاته، لم يستطع أن ينام في تلك الليلة.. وفي الصباح اتصل بصديقه الطبيب النفسي كان ملهوفاً وهو يطلب منه موعداً.. ويصرّ أن يكون في أسرع وقت.. وبعد أقل من ساعة، في حوالي العاشرة صباحاً كان يتمدد على سرير مريح في عيادة صديقه: ـ آه بماذا أبدأ.. تبدو الحكاية غريبة..

ـ استرخ جيداً يا أحمد، واحك لي حكايتك دون أن تترك صغيرة أو كبيرة.. استرخ كأنك تريد أن تنام.. وأجب عن أسئلتي حين أطرحها عليك..

ـ حسناً...

ـ هيا ابدأ، منذ متى بدأت حكايتك مع الأحلام..

ـ بدأت القصة قبل عامين، كانت ليلة ماطرة، كنت عائداً فيها إلى المنزل وأنا مبلل بالمطر وقبل أن أفتح بوابة الحديقة، والمطر ينسكب كأفواه القرب لمحت فتاة تركض، بخوف وهي تحاول أن تحتمي من المطر.. ومنزلنا كما تعرف بعيد قليلاً عن المدينة، لم يكن في المنزل سوى أمي، طلبت من الفتاة أن تدخل المنزل وتحتمي من العاصفة، كنت مستغرباً أن توجد فتاة مثلها في ذلك المكان النائي..

ـ وماذا فعلت؟

ـ أدخلتها إلى المنزل.. جلست على أحد المقاعد في الصالة وهي ترتجف، أشعلت المدفأة ودخلت لأحضر أمي حتى تشعر الفتاة بالأمان.. كانت أمي نائمة لم أشأ إيقاظها، فتحت دولاب الملابس وأخرجت بعض الألبسة الشتوية التي كانت ترتديها أمي لتغيّر الفتاة ملابسها المبللة، وحين عدت للصالة وجدت الفتاة قد اختفت، وكان المقعد الذي جلست فوقه مبللاً بالماء...

ـ تأثرت بما حصل؟

ـ بالطبع، وحاولت اللحاق بالفتاة، التي يبدو أنها ابتعدت كثيراً..

ـ وماذا حدث بعد ذلك؟ أيقظت والدتك وحكيت لها؟

ـ لا.. جلست قليلاً أمام المدفأة.. وأنا أتذكر وجه الفتاة الذي أشعرني بالألفة، وكأنني أعرف صاحبته.. ولم أستطع تذكر أين التقيت بها قبل ذلك، ثم دخلت لأنام.. وحملت تلك الليلة بأنني في قصر قديم.. كانت الفتاة تبتسم في وجهي وهي ترتدي لباساً قديماً جميلاً.. همست لي (حبيبي جئت في موعدك خفت أن تتأخر).. استيقظت مرعوباً وأنا أتخيل الفتاة المبتسمة تهرع إلى صدري.. أقنعت نفسي عندها أن اختفاء الفتاة الغريب وربما إعجابي بجمالها جعلني أراها في الحلم.

ـ هل تكرر الحلم بعد ذلك؟

ـ ليس الحلم ذاته، وإنما أحلام تكمل بعضها البعض، وأصبح ذلك القصر القديم الذي يسرح فيه الحراس بدروعهم المزركشة وسيوفهم المصقولة ورماحهم الطويلة، مكاناً أمارس فيه سلطتي كأمير فارس.. يحب ابنة الملك (سولا) كانت أحلامي كأجزاء متتابعة من قصة تحكي حياة عاشق...

ـ احك يا أحمد بالتفصيل، لا تترك صغيرة ولا كبيرة...

ـ عرفت أن اسمي ((أومان)) وأنني وسولا نحب بعضنا، ونحن في مدينة (انتردوس) الساحلية.. ثم بدأت التفاصيل عن حياتنا تتالى في أحلام متواصلة.

ـ احك كل شيء..

وأنا أستمع إليك حكى أحمد كثيراً والدكتور (طارق) يستمع: ـ آه يا دكتور، أصبحت الأحلام جزءاً من حياتي، أخاف أن أصاب بالجنون...

ـ لا تخف سنبدأ العلاج فوراً..

ـ لست أكره أحلامي، ولكني أخاف أن أصاب (بالشيزوفرانيا) أن أعيش بشخصيتين..

ـ انفصام الشخصية، مرض بعيد عن حالتك لا تخف..

ـ وما هي حالتي؟ هل استطعت تشخيصها يا دكتور؟

ـ ربما كانت من أغرب الحالات التي صادفتها، ولكن لا تقلق هناك علاج مناسب سنبدأ به فوراً..

ـ وما هو هذا العلاج؟

ـ ستنفذ حرفياً ما أقوله لك، ستنام من اليوم (بدون عشاء) وتتعب جسمك كثيراً بالعمل، وتقوم بتمارين مجهدة ستشغل نفسك بأمور أخرى، أمور بعيدة تماماً عن الفراغ الذي تعيش فيه.. وعن الكتب المثيرة للخيال التي تقرؤها..

ـ سأحاول..

ـ لن تحاول، ستقوم بعمل متكامل يجب أن تنفّذه حرفياً..

ـ وما هي الأمور التي سأنشغل بها؟

ـ أعلم أنك تفكر في كتاب (حول الإحصاء التجاري والحاسوب).

ـ بدأت فعلاً بتأليفه، ولم أستطع متابعة الكتابة فيه منذ أشهر طويلة..

ـ ستكمله خلال شهر من الآن، وإن حدث لك شيء اضطراري منعك عن تنفيذ البنود التي سأكتبها لك اتصل بي فوراً..

ـ ولكن لماذا تطلب مني متابعة الكتابة في الإحصاء التجاري والحاسوب؟ لماذا هذا الكتاب بالذات؟

ـ لأنه من صلب اختصاصك، ثم إنه كتاب تطبيقي، بعيد عن الخيال، وأنت تملك كما أعرف جهازاً متطوراً للكمبيوتر أقصد الحاسوب..

ـ هه.. فهمت، سأبدأ الليلة بكتابة الفصول المتبقية من هذا الكتاب..

أعطاه الطبيب قائمة بالبنود التي يتوجب عليه تنفيذها.. وودعه مشجعاً وهو يطلب منه الاتصال اليومي ليطمئن على حسن تنفيذه لبنود العلاج..

كان أحمد منشغلاً تلك الليلة في تبويب فصول كتابه، بدأ (البيسك) حين دخلت أمه تلح عليه لتناول العشاء.. ولكنه صمم على الرفض..

ـ الطعام يا أمي يجعلني أحس بالنعاس.. يجب أن أعمل كثيراً هذه الليلة.

ـ ولكنك تبدو متعباً من كثرة ما ركضت وقمت بتمارين رياضية قبل المغيب..

ـ الرياضة تنشّط الذهن، لدي عمل كثير يحتاج لذهن صافٍ..

ـ كما تشاء.. على كل حال إذا غيرت رأيك، أنا في غرفتي، اضغط الجرس فأجهز لك الطعام فوراً..

خرجت العجوز غير راضية عمّا يفعله أحمد.. وهي تدعو في سرها أن يغيّر رأيه بعد قليل.. كتب أحمد كثيراً تلك الليلة، وكلما شعر بالنعاس غسل وجهه بالماء البارد، وفي وقت متأخر من الليل نام بعمق.. ولم يرَ أحلاماً، وحينما نهض في الصباح على رنين جرس الهاتف، كان جسمه مضعضعاً تغزوه الأوجاع، رفع سماعة الهاتف ليسمع صوت الدكتور طارق يطلب منه النهوض ومتابعة عمله... نهض بتثاقل واغتسل بالماء البارد فأحس ببعض النشاط، فجلس خلف مكتبه يتابع عمله..

وهكذا مرّت بضعة أيام لم يحلم أحمد خلالها، ولكنها كانت أياماً منهكة بالنسبة له، مرض بعدها لعدة أيام أخرى، كانت جرعات الدواء المتواصلة قد أبعدته أيضاً خلالها عن الأحلام القديمة...

ولكنه بعد أن أنهى جرعات الدواء وتماثل للشفاء اتخذت الأحلام مساراً جديداً في ذاكرته.. ففي أحد الأيام كان يتمدد على فراشه في الليل يستعرض ما أنجزه من فصول الكتاب، وقد همّ على متابعة عمله من جديد نزولاً عند رغبة الطبيب النفسي، شعر أن النعاس يطبق على أجفانه..

* * *

(هاأنذا في القصر القديم، الحراس يحيطون بي، وأنا ممدد على فراشي الوثير أطل من الشرفة على المدينة المنفرشة أمامي على شاطئ البحر.. آه.. أشعر بالألم في صدري:

ـ لا تتحرك يا مولاي قد يؤثر ذلك على الجرح..

ـ الجرح؟ أنا مصاب بجرح في صدري.. هاهو سيب تابعي المخلص إلى جانبي ينظر نحوي ملهوفاً حزيناً..

ـ كانت معركة كبيرة، قتلت بها كثيراً من الأعداء، والتف حولك الجنود، ورغم بطولتك أصابوك بجرح كبير في صدرك.. حمداً للآلهة.. استيقظت أخيراً بعد غيبوبة استمرت لأيام طويلة..

ـ سولا.. أين هي؟ هل هي بخير؟

ـ كانت هنا قبل قليل يا مولاي.. اطمئن أنها بخير..

اندفع بعد لحظات رجل طاعن في السن بلحية بيضاء، إنه طبيب القصر.

ـ حمداً للآلهة، أنت بخير الآن، كان جرحك قاتلاً يا مولاي..

صرخت منزعجاً: ساعدني أيها الرجل الطيب..

كنت أريد الوقوف والخروج والبحث عن سولا.. أريد أن أتحرك أن أقوم من سريري هذا، أكاد أجن لم يترك لي مجالاً لأنهض، وساعده سيب في ذلك، وسمعته يهمس:

ـ مازال تحت تأثير الغيبوبة.. يجب أن أدهن له من الدواء من جديد..

أخرج من كيسه الجلدي (حقاً) فيه مرهم أبيض اللون، وبدأ يمسح الجرح بقطعة قماش ساخن، ثم دهنه بالمرهم بكمية كثيفة.. لم أشعر بعدما سوى بالنوم يطبق علي..

استيقظت بعد فترة لا أعلم كم امتدت، كان رأسي يفلقه الصداع، وكانت سولا الحبيبة إلى جانبي دامعة العينين: ((قلبي عليك وأنت ممدد بلا حول ولا قوة.. آه يا حبيبي.. كدت أموت من خوفي عليك))

ـ مولاتي الأميرة، لا تزيدي من متاعبه..

همست عندها مقاطعاً كلام الرجل المسن: ـ إنها تبعث في الحياة من جديد

ـ مولاي تشدد قد يؤثر ذلك على حمل مولاتي..

سمعت كلامه مذهولاً سعيداً.. (سولا) حامل إذن، ملأت صفحة وجهها العذب مدّ البصر، فابتسمت بسعادة قبل أن أفقد وعي من جديد..

استيقظ أحمد متألماً دامعاً، وطيف سولا الدامعة يدفعه للبكاء (آه أشعر أنني مرتبط بهذا العالم، ثمة شيء يشدني إليه، إنه جزء من حياتي يا إلهي).

ولم يكن هناك مفر من التنويم المغناطيسي، في رأي الدكتور طارق، يجب النفوذ إلى خبايا الذاكرة وكشف سر هذا العالم العجيب الذي يعيش فيه بأحلامه..

وهكذا بدأت عملية تنويم أحمد، كانت صعبة في البداية، لأن دماغه كان مشغولاً مضطرباً.. وهمس الدكتور طارق بعدما أحسّ أن أحمد أصبح تحت سيطرته تماماً: ـ أنت الآن الأمير (أومان) من (أنتردوس) وسولا هي زوجتك ابنة الملك، أنتم تخوضون البحار وتكتشفون الأراضي الجديدة..

تنهد أحمد وهو تحت تأثير الطبيب النفسي: ـ آه سافرت بلاداً بعيدة.. خضت بحاراً وأنهاراً ومغاور، كانت فروسيتي مضرب المثل...

ـ لذلك وضعك الملك في مقدمة فرسانه...

ـ آه يا سولا.. كنت أنظر إليك كآمل من المستحيل الوصول إليه.. وأنت تطلين بقامتك الهيفاء من شرفة القصر...

ـ وأحبتك الأميرة ابنة الملك، وتكررت لقاءاتكما...

ـ وبارك الملك اللقاء، بعد أن حققت انتصارات كبيرة على أعداء (أنتردوس) آه سولا التي كنت أحلم بها أصبحت حبيبتي التي ألتقي بها، تعاهدنا على حبنا إلى الأبد...

ـ تزوجتما أخيراً؟ وبارك الملك زواجكما؟ وماذا حدث بعد ذلك؟

ـ كلفت بمهمة عاجلة لسدّ أحد الثغور في وجه العدوّ الزاحف ورغم إصابتي، تحققت المعجزة بهزيمة الأعداء.. آه.. ما الذي يضغط على قلبي وأنا أرى سولا تتعذّب في حملها؟

ـ صف لي أيامك معها، كيف كنتما تقضيان تلك الأيام؟

ـ كانت أياماً جميلة، كنت في فترة نقاهتي الطويلة ورفيقها الدائم، وكانت هي تمضي أيام حملها بسعادة رغم المتاعب والآلام التي كانت تعتريها أحياناً كان حملاً عسيراً... يحتاج لمداراة كما قال طبيب القصر المسنّ...

ـ كنتما تتنزهان يومياً؟

ـ نمضي أغلب أوقاتنا في حدائق (انتردوس) الجميلة، كانت تستند على ذراعي وهي تقول:

ـ (أومان أحلم بطفل جميل يملأ علينا حياتنا سعادة)

ـ أمضيتما أوقاتاً هادئة إذن، وكان الجوّ من حولكما يساعدكما في ذلك؟

ـ بالعكس، كنا نبتعد عن صخب الحياة ومشاكلها.. إلى أن استدعاني الملك، وكان في آخر دوره قمرية لحمل سولا.. آه.. أكاد أغلي من الغضب..

ـ تبدو عصبياً كن هادئاً، وحدثني لم استدعاك الملك؟

ـ قال لي: ((يا بني المؤامرات تحاك ضدي، أعلم أن نهايتي قريبة.. الأعداء يحيطون بنا، قررت أن أتنازل لك عن العرش)).. خفت من كلامه، أنا رجل أحب الحرية وأقاتل في سبيلها، وأكره أن أتقيد بعرش يستعبدني وكانت سولا خائفة..

ـ على أبيها طبعاً؟

ـ بل وعلي أيضاً، عرفت أن المتاعب المرعبة، في سبيلها لتقويض حياتنا..

ـ وماذا حدث بعد ذلك؟ هل قبلت طلب الملك واستلمت دفّة الحكم؟

ـ يا إلهي، ما الذي يضغط على رأسي؟ آه.. آه..

بدأ أحمد يصرخ صراخاً متقطعاً فظيعاً.. شعر الطبيب أن أحمد وصل إلى المنطقة المخيفة من ذكرياته.. حاول أن يستمر في استجوابه، ولكن أحمد ازداد ألماً وعذاباً مما اضطره لإيقاظه..

وبعد أن استراح قليلاً.. وشرب كأس العصير الذي قدمه له الطبيب..

ـ أشعر بارتياح كبير كأنني لأول مرة أنام بعمق وهدوء..

ـ بدأنا المرحلة الهامة من العلاج.. نحتاج لجلسة أخرى أيضاً..

ـ ماذا استخلصت بتنويمي مغناطيسياً يا دكتور؟

ـ مازال الوقت مبكراً لإطلاعك على ذلك يا أحمد...

ـ هل أعيد نفس التمارين المجهدة السابقة؟

ـ بالعكس أريدك أن ترتاح هذه الأيام..

ـ قد تعود لي الأحلام؟

ـ لن تكون أحلاماً مخيفة هذه المرة..

ـ أمتأكد من ذلك؟

ـ بالطبع..

وهكذا خرج أحمد وقد ملأه التفاؤل.. وبينما هو يقطع الشارع في طريقه إلى منزله.. لمح الفتاة التي لن ينساها يوماً، لن ينسى كيف اختفت من المنزل في تلك الليلة الماطرة.. صمم على اللحاق بها.. فاندفع يعبر الشارع من جديد، وكادت سيارة مسرعة أن تصدمه، لولا أن ضغط سائقها بعنف على دواسة (الفرامل)، ونزل نحوه يسب ويشتم.. ولكن أحمد تجاهله وقد ملكت عليه الفتاة تفكيره.. تمكن من اللحاق بها أخيراً وهو يلهث...

ـ أرجوك يا آنسة..

نظرت إليه مدهوشة: ـ ماذا تريد؟

ـ أيمكن أن تتناولي معي فنجاناً من القهوة في الكافتيريا المجاورة؟. أرجوك؟)) كان ينظر إليها بتوسل وضراعة، شعرت أنه إنسان مرهف الشعور تنطق عيناه بالصدق، وأن مشكلة في أعماقه تدفعه لذلك الطلب.. حكى لها كل شيء ولم ينقص حرفاً، كانت مدهوشة من قصته العجيبة سألها:

ـ لم هربت مني في ذلك اليوم الماطر..؟

ـ آه.. أخافتني حفاوتك وأنت تبالغ في العناية بي، ولم أر أحداً في البيت عندكم، كنت تنظر نحوي بحنان أذهلني..

ـ كانت أمي موجودة، وكنت أنوي إيقاظها للجلوس معك.. ولكن كيف صدف وكنت في تلك المنطقة والمطر يهطل بغزارة، وليس بصحبتك أحد؟

ـ تقصد أنها منطقة منعزلة قليلاً عن المدينة؟

ـ نعم..

ـ آه.. تعطلت بنا السيارة في منطقة قريبة من منزلكم.. ولم أستطع البقاء لوحدي وقد بدأ الظلام يخيّم، والسائق ينتظر وقد أرسل معاونه، وصول الميكانيكي ليصلح له العطل..

فاجأني المطر قبل منزلكم بقليل، واحترت في أمري، ولم أجد بدّاً من الدخول معك إلى البيت، كنت أظنك لا تسكن وحيداً.. وفاجأني عدم وجود شخص آخر في بيتكم.. فلم أتردد في الخروج مسرعة قبل أن تعود من الداخل..

صمت للحظة ثم سألت:

ـ ولكن ما الذي تريده مني الآن..؟

ـ ((لا أعرف والله.. أنت تشبهين (سولا) فتاة الحلم.. لدرجة مذهلة..))

نظرت إليه بهدوء: ((اسمع أنا أعمل في مختبر كيميائي، سأعطيك عنواني بالتفصيل، إن احتجت لي، لن أبخل بمساعدتك.. رغم علمي أنني لست ذات فائدة لك..

نظر إليها متوسلاً: ـ أرجوك لا تقولي هذا..

ابتسمت وهي تنهض: ـ حسناً إلى اللقاء إذن.

كان قلبه يخفق بشدة وهو يتأملها (ما الذي يشدّني لهذه الفتاة؟ لماذا فجرت أحلامي هكذا؟ أي سرّ يطبق عليه صدري ولا أعرف تفسيره؟) ظل أحمد طوال يومه شارداً ذاهلاً.. وحين وصل إلى البيت كانت الساعة تقارب منتصف الليل.. وكانت أمه قلقة مضطربة:

ـ لماذا تأخرت يا بني؟ سأل عنك الدكتور طارق عدة مرات.. واتصلت بك فتاة قالت أنها نست مغلفاً على الطاولة في (الكافتيريا) لدى لقائك معها هذا اليوم..

فعلاً كان يحمل المغلف دون أن يدري.. خرج من المقهى بعدما خرجت الفتاة.. وبيده المغلف الذي كان ملفوفاً بعناية بورقة من النايلون الشفاف.. وضع المغلف قربه على السرير، بعدما تناول عشاءً خفيفاً تحت ضغط والدته.. أيقظه من شروده رنين الهاتف: ـ آه أحمد.. عدت أخيراً..

ـ أهلاً يا دكتور.. لو تعلم مع من كنت؟

ـ مع من؟ قل لي..

ـ الفتاة التي فجّرت أحلامي، وقابلتها في تلك الليلة الماطرة..

ـ آه جميل.. إذن ستعود إليك الأحلام من جديد..

ـ ماذا تقول؟ هل سأعود إلى حالة الضياع من جديد؟

ـ لا يا أحمد.. أنت تقترب من المرحلة الأخيرة للعلاج.. اسمع، ما إن تصحو في الصباح، حتى تمد يدك إلى الهاتف لتتصل بي فوراً..

ـ لماذا؟

ـ ستقص عليّ حلمك..

ـ لماذا هذه اللهفة لمعرفة فحوى الحلم؟ قد لا أرى حلماً الليلة..

ـ إذا لم تر حلماً ليست هناك مشكلة.. ولكني أنتظر هاتفاً منك في الصباح..

ـ حسناً.. كما تشاء يا دكتور..

وضع السماعة وهو يفكر: (كأنه يوحي لي أن أرى حلماً هكذا أخمن من هاتفه الفجائي.. سأتسلى بقراءة هذه المجلة قبل أن أنام.. يا إلهي صورة الفتاة تطغى على كل شيء.. لا فائدة) وضع المجلة جانباً.. وأسند رأسه على الوسادة.. وهو يشعر بالقلق والخوف، أحداث كثيرة بدأ يشهدها في الأيام الأخيرة.. عاوده طيف الفتاة فشعر بقلبه ينبض بعنف وغفا على صورتها العذبة وهو يشعر بحب لا يوصف..

* * *

هاأنذا في القصر القديم من جديد، الحركة مضطربة في القصر، أسمع صخب السلاح والصراخ يا إلهي.. نجحت قوة من الأعداء في الدخول إلى القصر..

- مولاي الأمير، انتبه..

- لا تخف يا سيب سندحرهم من القصر..

- آه يا مولاي، احتلوا المدينة مستغلين الصراع على العرش، لو قبلت يا مولاي طلب الملك واستلمت العرش لما حدث ما يحدث الآن..

- لن أترك الأمر هكذا.. سأعالجه بكل قوة..

التم الجنود حولي: - كلنا معك يا مولاي، إلى السلاح أيها الشجعان الأمير (أومان) يقاتل معكم سندحر الغزاة الذين تسللوا إلى (انتردوس).

- اهجموا.. يجب أن نهزم أعداء الوطن..

كانت معركة فاصلة، كنا نقاتل كالأسود، لا نكل ولا نمل، حتى استطعنا ردهم على أعقابهم.. التف الجميع حولي: - يحيا الأمير أومان.. قائدنا ومليكنا..

- يجب أن أصفي حسابي مع أولئك الذين اغتالوا الملك، لقد خربوا البلاد.. سأذهب لأطمئن على (سولا) الآن..

- هل أرافقكم يا مولاي؟

- ابق هنا يا سيب.. ونظّم الجند، يجب أن لا يحدث ما حدث مرة أخرى.. أنت فتى شجاع، وأنا أمنحك ثقتي..

انحنى الشاب بخجل: - في خدمتكم يا مولاي.

خرجت إلى سولا وأنا مسربل بالدم.. كانت في مخاضها تعاني الآلام العسيرة (أيتها الآلهة ساعديها في عذابها وخففي من آلامها).

- أومان.. حبيبي إنني أموت..

- تشجعي يا حبيبتي.. تشجعي لم يبق إلا القليل..

- أنا أتمزق من الألم..

اغرورقت عيناي بالدمع حين سمعت صوت الوليد.. ابتسمت (سولا) بسعادة وهي تحتضنه ثم غابت عن الوعي، وربما كانت تلك الابتسامة أقصى ما تعطيه لمن حولها.

ظل الطفل يبكي ويصرخ جائعاً، كانت سولا محمومة تصحو أحياناً ثم تغيب عن وعيها ويشتد هذيانها وهي تهتف باسمي ((سأموت يا أومان أشعر بالبرد الشديد، دثرني بالأغطية يا حبيبي وابحث عن مرضعة ترضع الطفل لا أستطيع إرضاعه حتى ثديي يشتعل كالنار)).

* * *

استيقظ أحمد وهو يبكي بمرارة وصورة (سولا) لا تبارح خياله.. ارتدى ثيابه على عجل وهتف للطبيب أنه قادم إليه.. وخرج مسرعاً وسط دهشة أمه وخوفها..

قال الدكتور طارق بعد أن سمع حكايته: ـ أنت الآن في الطريق الصحيح للشفاء التام من أحلامك.. أتعلم؟ سنقوم برحلة بعد يومين ولكن قبل ذلك اتصل بتلك الفتاة.. أقصد الفتاة التي تعمل في المختبر الكيميائي..

ـ آه.. سهى.. هذا هو عنوانها.. أشعر بشوق لرؤيتها.. أتعلم يادكتور لا أدري ما الذي يجعلني أشعر نحوها بميل جارف..

ـ هذا هو بيت القصيد.. اتصل بالفتاة سنقوم برحلة هامة جداً قد تغيّر مسيرة حياتك إن صدق حدسي..

ـ رحلة.. رحلة؟ بماذا تفكر يا دكتور؟

ـ اتصل بالفتاة، ودعنا نجتمع اليوم الساعة الخامسة مساء ستفهم عندها كل شيء..

خفق قلبه وهو يسمع صوتها: ـ آنسة سهى أرجوك، هل يمكن أن نلتقي اليوم الخامسة مساء.. وعدتني بالمساعدة..

أتاه صوتها رخيماً: ـ حسناً يا أستاذ أحمد سآتي.. أعطني عنوان المكان..

* * *

سنذهب في رحلة إلى طرطوس، أجمل مدن الساحل السوري..

ـ طرطوس؟ لماذا؟

إنها مدينة أثرية ستكون مهمة جداً لنا جميعاً..

ـ كيف؟

ـ ستفهم كل شيء يا أحمد.. سهى موافقة..

ـ لا بأس يا دكتور..

تأكد للدكتور طارق أن أحمد غارق في الحب حتى أذنيه، كان ينظر نحو سهى نظرات عشق حقيقية، حتى أن الفتاة احمرّت من كثرة تحديقه بها..

أوصلها الطبيب بسيارته إلى منزلها: ـ آنسة سهى نحن بحاجة لك حتى نهاية الرحلة، وبعدها تصبحين حرّة في اتخاذ قرارك..

ـ عن أي قرار تتكلم؟

ـ أقصد حاولي مسايرتنا حتى انتهاء رحلتنا إلى طرطوس وبعد ذلك أنت حرة.. نحن بحاجة لك حتى تنتهي زيارتنا لتلك المدينة الجميلة..

* * *

لم ير أحمد أحلاماً أخرى في ذلك اليوم وفي اليوم الذي تلاه.. كان فكره مشغولاً بسهى وقد شعر أنها كل عالمه الآن.. ورغم أن صورة (سولا) الباكية المرتجفة كانت تطالعه أحياناً من خبايا الذاكرة إلا أن صورة (سهى) بثيابها العصرية وابتسامتها العذبة كانت تغطي على صورة (سولا) الحزينة.

حل ميعاد الرحلة.. انطلق ثلاثتهم بسيارة الدكتور طارق، في أحد أيام العطل الأسبوعية.. كان الطقس ربيعياً جميلاً، والسماء زرقاء صافية والشمس تلقي أشعتها الدافئة على الحقول الخضراء الواسعة.. أدار طارق مقود السيارة في اتجاه الطريق البحري الطويل الممتد على طول المدينة المستلقية قليلاً على سفح جبال قليلة الارتفاع..

أخذت صورة البحر تتداخل مع صور أخرى في ذاكرة أحمد، والسيارة تتجه شمالاً صوب المرفأ.. حيث توقفت على بعد بضع مئات من الأمتار من مدخل المرفأ.. بدأ أحمد يحس بصداع شديد هممست سهى بحزن:

ـ إنه يتألم يا دكتور..

ـ بالطبع لأن ذاكرته البعيدة بدأت تتخيل ذلك المرفأ الفينيقي قبل آلاف السنين.. نعم.. ذكريات قديمة انفلتت، إنه يرى كل شيء على هذا الشاطئ عارياً كما كان.. عندما كانت طرطوس وكان اسمها (انتردوس) في ذلك الحين.. أحد المرافئ الهامة للفينيقيين..

دمعت عينا الفتاة: ـ حالته تقطّع القلب..

ـ بيدك الحل..

فوجئت: ـ أنا؟

ـ نعم.. أنت من أوقظ ذاكرته الوراثية..

ـ ماذا؟

ـ حين رآك لأول مرة تفجّرت أحلامه التي احتفظ بوقائعها من خلال مورثات الذاكرة..

ـ يا إلهي..

ـ وإذا قبلت الزواج منه ستتوقف أحلامه.. فما دمت معه في بيت واحد.. سيكون وجودك أقوى من الصور التي تأتيه ثانية في الحلم..

بالطبع كان عرض الدكتور (طارق) مفاجئاً للفتاة، ولكنه كان جدياً وكان أحمد شارداً عن هذا العالم نقلته الصور آلاف السنين إلى الوراء حيث (أومان) و(سولا) وقصة حبهما المدهشة..

ظل الدكتور طارق يرقبه ويرقب تعابير وجهه وهو يقرأ الكثير من انفعالاته.. وسهى تحدق فيه دامعة ((يا إلهي، أمعقول؟ ما يحدث يبدو مستحيلاً غير منطقي، إنه مذهل هذا الشاب)) كانت فعلاً تميل إليه وتحترم مشاعره...

وحين استراح أحمد قليلاً من شروده الطويل، كان سعيداً وهو يرى الفتاة التي ذكرته بسولا، أمامه لم يسأله الدكتور طارق عما رآه خلال فترة شروده وإنما قال له:

ـ هذه سولا أمامك، إنها تقبل الزواج منك..

حتى سهى فوجئت بما قاله الدكتور طارق، ولكن ردة فعلها كان الصمت والخجل.. أما أحمد فكان رغم مفاجأته سعيداً، وهو يحدق بالشاطئ الساحر ويرى نفسه وأمامه الجنود والسفن المحملة بالرجال والمؤن، تقلع من تحت القوس الفينيقي الذي كان حتى أواخر الخمسينات يرتفع متحدياً الأمواج المتكسرة على الشاطئ.. وقد أزيل هذا القوس العظيم، بعد أن بدئ ببناء المرفأ.. امتدت يد أحمد تمسك بيد سهى، وتشابكت أصابعها بسعادة، كانت سهى تحدث نفسها (كم هو عجيب هذا القدر الذي جعلني أوقظ ذاكرة أحمد وأعيش قصة حب مدهشة ظلّت ذكراها منقوشة في ذاكرته.. يا إلهي أشعر نحوه بحب لا يوصف).

أما الدكتور طارق فكان سعيداً لأنه يساهم بحل هذا اللغز الذي لم ير مثله في حياته ولم يقرأ عنه حتى في الكتب التي تشرح خفايا علم النفس..

❑❑

أحمد علي حسن بين الشعر والفكر

❑ محمد طربيه *

لعل من الإنصاف والموضوعية وسلامة المنهج أن يُنظر إلى إنتاج إي أديب أو شاعر ، شكلاً ومضموناً من خلال العصر الذي ظهر فيه بكل ما يلابسه أو يحيط به من النواحي السياسية والاجتماعية والثقافية ، وأن يقوّم دوره من خلال ذلك كله متفاعلاً بعضه مع بعض .

ولعل هذه النظرة التاريخية تبدو أكثر ضرورة وأشد إلحاحاً عندما يتعلق الأمر بالرواد في كل حقل معرفي ذلك أن للريادة ثمنها الباهظ وأعباءها الثقيلة التي لا ينهض بها إلا ذوو النفوس الكبيرة وأصحاب العزائم الشماء ، وللرواد معاناتهم مع زمنهم ومحيطهم ، تلك المعاناة التي لا يقدرها حق قدرها إلا من عانى من مثل ما عانوه ، أو من كان عميق البحث شفاف الرؤية .

في هذا السياق العام تبدو أهمية شاعر أديب باحث كأحمد علي حسن الذي كان من رواد النهضة الأدبية والثقافية في الساحل السوري وعلى صعيد القطر ، تلك النهضة التي كانت هي الأخرى جزءاً أساسياً من نهضة عامة لوطن يرغب أبناؤه في إحياء مجد أمتهم الغابر ولغتها الناصعة بعد سنوات من الاضطهاد في عهود الاحتلالين العثماني والفرنسي بما حاولاه من تتريك وفَرْنسه ، وبما خلّفاه من تجهيل وتفرقة وظلم قومي واجتماعي ، مثلما يتوقون للأخذ بأسباب الحياة الحديثة – المدنية في التفكير والسلوك والثقافة .

وقد أشار الدكتور إياس حسن نجل شاعرنا إشارة لماحة إلى شيء من هذا في مقالة تحليلية عميقة في العدد /1331/ من الأسبوع الأدبي الذي يحوي ملفاً عن والده إذ عد تسمية ديوانه الأول بالزفرات أي التي تعبر عن نفس الشاعر وفرديته ومشاعره الخاصة متلواً بجملة (مجموعة قصائد) وليس ديوان الشاعر الذي يحفل عادة بالأغراض التقليدية من مدح وهجاء ورثاء ... عد ذلك خروجاً على المألوف ولكنه خروج له دلالاته الفكرية والاجتماعية والثقافية والشخصية ، وليس مجرد مسألة شكلية مَحضة ذلك أن تسمية المجموعة وقصائدها تشيران إلى رغبة الشاعر المبكرة والواعية في الانعتاق من الأغراض الشعرية المكرورة المتماثلة إن لم نقل المتطابقة في المعاني والطرائق ، والمعبرة عن الإنسان الرقم ضمن

* كاتب وباحث سوري.

مجموعة أو كتلة بشرية ، للانتقال إلى التعبير عن الإنسان الفرد المتمايز عن الآخرين من خلال ما يتقنه من عمل وما يتمتع به من مؤهلات ، وما يلعبه من دور اجتماعي وإنساني خاص به ونابع منه .

* * *

وإذا كان ثمة ما يلفت النظر ويثير التأمل في مسيرة حياة هذا الشاعر الأديب المديدة فهو عصاميته التي قل نظيرها إذ تعلم على نفسه وبدأبه الشخصي ولم يدخل مدرسة ، واستقامته التي تعد مثلاً يُحتذى في التعامل والسلوك حيث كان وفياً للمبادئ الأخلاقية من خلال تعامله مع الناس في الوظائف التي شغلها كافة لكسب العيش بشرف وكرامة ، ثم وطنيته الصادقة الصلبة وعروبته الأصيلة التي لا تهادن مستعمراً ولا تمالئ محتلاً أو مستبداً ، وحسه الاجتماعي الطبقي الذي يجعله منحازاً بشكل عفوي وتلقائي للفقراء والمظلومين بشتى أطيافهم وصنوفهم .... ولكل من هذه الصفات شواهد كثيرة دالة من سلوكه ومن كتاباته يضيق المقام عن ذكرها .

* * *

وإذا كان أحمد علي حسن غزير الإنتاج متنوع الإبداع – بالرغم من إنشغاله بظروف الحياة المادية الصعبة – إذ كتب الشعر والدراسات الأدبية والنقدية والبحوث الفلسفية والفكرية ، فإنه يمكن القول بشكل عام إنه كان دائماً يسعى لإقامة توازن بين العقل والعاطفة بين الفكرة والانفعال في معظم ما كتب حتى يصح فيه القول إنه كان يتبع وصية من قال : فكروا بقلوبكم واشعروا بعقولكم .

ولا شك أن ميله للتصوف الذي كرّس له كتاباً خاصاً بعنوان (التصوف جدلية وانتماء) كان له أثره في إقامة مثل هذا التوازن ، وليس وصفه للتصوف بالجدلية مجرد مصادفة وإنما هي الجدلية بين المحسوس والمجرد ، بين التقييد والإطلاق على نحو ما يعبر المكزون السنجاري بقوله:

لمغيب قلبي في هواكم مشهدٌ

كل البرية مطلق ومقيد

ذلك أن وصف التصوف بالجدلية اسم يدل دلالة ظاهرة على مسماه فالتصوف يبعث في نفس المتصوف هذا الهدوء النفسي والطمأنينة الداخلية التي وُصف المتصوفة من أجلها بأنهم أصحاب أحوال لا أصحاب أقوال .

* * *

وليس من قبيل المصادفة أيضاً أن عناوين دواوينه – بعد الزفرات – تدور غالباً على محور واحد هو من أخص مصطلحات الصوفية : النور ومشتقاته " قصائد مضيئة – نهر الشعاع – أنداء وظلال " وحتى كتابه النثري النقدي فقد سماه " أضواء كاشفة " ، بينما سمى دواوينه الأخرى وفق موضوعاتها ففي الغزل " أوحت لي السمراء " وفي الرثاء " على قبور الأحبة " . أما كتبه الفلسفية والفكرية فلأنها تحمل طابع البحث العقلي فقد اختلفت عناوينها " رعفات قلم ، الدكتور وجيه محي الدين عنوان يقظة ووجه جيل ، المكزون السنجاري " الخ . وعندما يتصارع في داخله العقل والعاطفة فإنه يغلب العقل على العاطفة كما في عنوان كتابه " مواقف وعواطف " حتى إن الباحث علم الدين عبد اللطيف عد شعره شعر الفكرة أو العقل أكثر منه شعر العاطفة واصفاً ذلك بالنزعة السجالية ، وذلك في عدد الأسبوع الأدبي المذكور نفسه .

* * *

إن وصف شعر أحمد علي حسن بشعر الفكرة صحيح كحكم عام ولكن علينا أن ننظر له من خلال الزمن الذي ظهر فيه الشاعر وهو امتداد لزمن الإحياء ومدرسة الإحياء ، ذلك الشعر الذي كان في جملة ما كان نوعاً من رد الفعل على مخلفات

عصور الانحطاط المتتالية التي ساد فيها النظم الخالي من المضامين والأفكار لحساب البهلوانيات اللفظية والمحسنات البديعية المتصنعة مما وصم أدبنا في تلك العصور بأنه أدب زخرف وصنعة لا أدب فكرة ومضمون .

غير أن لمسألة علاقة الشعر بالأفكار والعواطف جانباً آخر لابد أن نشير إليه ونقدم له بالقول إن العبرة أو مناط التفاضل بين الشعراء ليست في وجود الأفكار أو العواطف في الشعر أو عدمهما فكل شعر خلا من الفكرة أو العاطفة كان نظماً وليس شعراً ، ولكن المسألة تكمن في طريقة توظيف الفكرة أو العاطفة في الشعر بحيث تصبح جزءاً من نسيج فني متماسك لا يحس معه المتلقي بوطأة الفكرة أو ثقلها ولا بمباشرة العاطفة أو فجاجتها ، فالشاعر المجيد هو الذي يذيب الفكرة أو العاطفة في شعره بحيث يجعله لا ينوء تحت وطأتهما ، والشعر - والفن عموماً - هو طريقة عرض وليس ميداناً لعرض الأفكار المباشرة أو العواطف الصارخة .

ولعل في نقدنا الأدبي القديم شيئاً من هذا الوعي المبكر للمسألة حين قال أصحاب البحتري لأبي تمام الذي كان يثقل الشعر بالأفكار والمعاني " قد جئت بحكمة وفلسفة ومعان لطيفة حسنة ، فإن شئت دعوناك حكيماً أو سميناك فيلسوفاً ، ولكن لا نسميك شاعراً ".

* * *

وبالرغم من أهمية الفكرة أو المضمون أو المعنى عند أحمد علي حسن ، والتي قد تبدو أحياناً مباشرة ، فإن رصانة السبك وتكثيف المعاني وقصر البحر وقوة القافية ، تكاد تبدد ما قد يشعر به القارئ من وطأة الفكرة ومباشرتها كما في هذه القصيدة بعنوان " القوة "

آثار الرحمة ممحوة
القوة تُدفع بالقوة
ونبات العزة في الأشواك
وليس عرائس مجلوة
وعظائم أفعال العظماء
لمجد القوة معزوة
والمنعة عند صلاب العزم
وأهل الشدة مرجوة
هانت في كل بلاد الله
شعوب راحت مغزوة
والهوة بين الحق وبين
الباطل مازالت هوة
الأرض لأجلك يا إنسان
بفعل القادر مدحوة
وبأحلى شيء زيّنها
وبأجمل ثوب مكسوة
وسماؤك وهي جمال الله
بنثر الأنجم مزهوة
فتأمل ما أعطيت وكن
حصناً في الأرض وكن قوة
وجميع شعوب الأرض لصد
الظالم فيها مدعوة

ومثلها القصيدة التي يتساءل فيها عن ماهية الشعر ودوره في حياة الإنسان والحاجة إليه ، فهي مسألة فكرية قد تعالج بالتنظير والمحاكمة العقلية ، ولكن الشاعر يجعل منها قصيدة جميلة بما تحوي هي الأخرى من قوة السبك وإشراقة العبارة إضافة إلى الصور الشعرية حيث يقول مخاطباً الشعر :

أهواجس أنت ؟ أم الأسباب
إليك منوعة كثر ؟
وشعور ينبت في الأعماق
فيورق منك به الصخر ؟
أم أنت الخمر ، وما حملت
من كرمة عاصرها الخمر
السكر بأحرفك النشوى
عند الشعراء... هو السكر
ورفيف خيالك في الأذهان
هو الإبداع هو السحر
يتعزى فيك أخو الأشواق
إذا ما ضرَّ به الهجر
وترف على المحزون فيجمل
عند خواطره الصبر
وتطيبُ مع السمّار إذا
ما البيض الميّس والسمر
وإذا غنيت بوجه الليل
الحالك ينبلج الفجر
وإذا بك يحدو راعي الضأن
يهش ويعتشب القفر
والحكمة عندك ساطعة
لا الطيش الأحمق والهذر
يحتاجك كل صنوف الناس
أكان إليك بهم فقر ؟

* * *

إن التوازن الذي أشرنا إليه في مطلع هذا البحث يعود ليتبدى جلياً في قصائد أخرى من ديوان قصائد مضيئة تصور هذا الصراع الإنساني الدائم بين العقل والقلب وذلك في قوله :

ما بين عقلي وقلبي
قد استبد الصراع
فليس ذلك يُعصى
وليس ذاك يُطاع
بين هذا وهذا
خصومة وصراع
فللعقول طباع
وللقلوب طباع
فيهن سر خفي
وليته لا يُذاع
العقل برد ودفء
ومطلب مستطاع
والقلب وهج وحمى
وثورة واندلاع
فللعواطف حكم
وللقلوب انصياع
وللعقول التروي
إذا استطاش الرعاع
فيا خواطر ماذا
عن العقول يُشاع ؟
ـــ تناسق ونظام
وحكمة واتداع

فمـــا هـــنـــاك ضـــيـــق

ومـــا هـــنـــاك اتـــســـاع

مرة أخرى نجد أنفسنا أمام قصيدة من شعر الفكرة والتساؤلات والمناقشات ، لكنها لا تفقد رواء الشعر ولا يعوزها إهاب الفن ، مما يشير على نحو ما إلى قدرة الشاعر على أن يدخل الفكرة في نسيج فني جميل .

غير أن الشاعر من جهة أخرى – وكما أسلفنا – يغلب العقل على العاطفة كما في خاتمة القصيدة السابقة التي يجعل الخواطر فيها تجيبه بأن العقل تناسق ونظام وحكمة واتداع . وبالرغم من إيمانه بقوة الفكر والعقل إلا أنه يظل في شك من أمره لجهة قدرة العقل أو الأفكار وحدها على الوصول إلى نعمة الحقيقة حيث يقول :

بين الخيال وما تكنّ مشاعري

هتفت مسائل حيرتي وصوابي

الفكر من حججي بها ووسائلي

والعقل من عللي ومن أسبابي

لو لم يهم موسى بجذوة ناره

هل كان يقتبس اللهيب الخابي

نعماء يا روح البيان أموصلي

بحثي إليك ومطمحي وطلابي

بل إن ما يكون قد سكن وبعث الطمأنينة في النفس ما يلبث أن ينقلب إلى مصدر قلق وموضع شك كما في هذه الأبيات :

جيش من الرغبات وهي كثيرة

يغزو المشاعر من هناك ومن هنا

ونـــوازع حبلـــى وآراء نـــوازع

جعلت محاورة الخواطر ديدنا

سكنت لها نفسي وأقلق بعضها

نفسي فأقلقها الذي قد سكنا

* * *

إن عقل الشاعر الوثاب وبصيرته النفاذة وحسه المرهف يجعله في بحث دائم عن الحقيقة وسعي مستمر نحو الجمال وقلق مستديم يجعله لا يقر على حال ، وإن كان الطابع الفكري – التأملي يغلب على شخصيته فإن شعره قد تمتع على وجه العموم بتقديم الأفكار عبر نسيج فني ممتع ومتماسك خلا من التصنع والحشو والزخرف .

ويظل في النفس والعقل أشياء كثيرة تقال عن هذا الشاعر والكاتب الكبير في أعماله الأخرى الشعرية والنثرية ، مما يصعب التعبير عنها ووصفها وقديماً قال المتصوفة : ثمة أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة .

□□

القــــصة / اللـــــوحة في .. (قال البحر)

لـ " ملك حاج عبيد "

❑ د. لطفية إبراهيم برهم *

قال البحر : عتبة دخول :

(قال البحر) مجموعة قصصية للكاتبة " ملك حاج عبيد " ، تتضمّن ست قصص هي : قال البحر، عروستنا الحلوة، النبع المتألق، طريق الشوك، المرايا، الغروب الأخير، وهي قصص تمتاز بأن موضوعاتها ملتقطة من الواقع؛ لذا فإن شخصياتها حيّة، يكاد القارئ يراها، ويسمعها، وهي شخصيات لا تخبرنا الكاتبة عنها، بل تصوّرها تصويراً خارجياً وداخلياً؛ تصويراً لا يقرّر المعنى، بل يجسّمه عبر نماذج تزخر بها الحياة؛ لذا لا تتجه هذه القصص إلى ما هو متغيّر وسريع الزوال، بل تقف عند القضايا التي يعاني منها الإنسان في كلّ زمان ومكان، كما تمتاز بأن إدراك الراوي / السارد للعالم هو، بالضرورة، إدراك ما يقع خارج ذاته في نقطة من المكان، من هنا يمكننا القول : إن التمييز بين الذات المدركة: ذات الراوي / السارد، والموضوع المعالج فنياً في قصة (قال البحر)، لا يمكن أن يحصل في وعي الذات المدركة إلا إذا كانت هذه الذات، أصلاً، تحتلّ وضعاً ما في العالم الخارجي، وقادرة على إدراك هذا العالم بأكثر من منظور، كما وجدنا في قصص المجموعة.

القصة / اللوحة في (قال البحر) :

إذا كانت القصة سلسلة من الأحداث الحقيقية أو الخيالية، التي يربطها منطق أو تسلسل زمني معيّن، وتقوم به قوى معينة(1)، فإنّ قصة (**قال البحر**) ضمن المجموعة القصصية الموسومة بهذا العنوان تنتمي إلى ما أُطلق عليه في النقد العربي الحديث مصطلح **القصة / اللوحة**: هذا المصطلح الذي لا يعني مجرّد شكل من أشكال القصة القصيرة يقوم على وصف مكان أو مشهد، أو تصوير شيء من هذا القبيل، بل يعني شيئاً (**يرتبط بجوهر القصة القصيرة نوعاً أدبياً؛ فالقصة القصيرة في جوهرها شكل مكاني ينهض على تجميد الزمن عند لحظة مهمة، ثم تعميق هذه اللحظة من خلال الرسم في المكان، وشحن الكلمات بطاقة مضيئة تسمح برؤية الأبعاد الزمنية السابقة واللاحقة؛ فهذه اللحظة ـ كما يقول أوكونور ـ لا بدّ أن تُضاء بنور**

---

* كاتبة وباحثة سورية.

سماوي، ذلك النور الذي يمكننا من التفرقة بين الماضي والحاضر والمستقبل كما لو كانت هذه الأزمنة جميعاً ماثلة معاً .

ليست القصة / اللوحة، بهذا المعنى، مجرد وصف أو تصوير ثابت، بل إن الحدث والصراع الدرامي جزء جوهري كامن وفعّال في هذا الوصف؛ ومن ثم فإن الزمن جزء لا يتجزأ منه، مع أن النص يتخلص من الحبكة الزمنية التقليدية.

إنها الدرامية التي تزيد صفاء القصة القصيرة وتجعلها مضادة للأحدوثة وللزمن الخطي)(2) .

تبدأ القصة بـ (**قال البحر**)، وتنتهي بالجملة نفسها، وكلا القولين عام، ومجرد، ينقله راوٍ غائب عليم يتّحد مع، ـ وينفصل عن ـ الشخصية الرئيسة في الوقت نفسه؛ أي أنه ليس شخصية في المواقف والأحداث المروية . هذان القولان يجسدان دورة كاملة هي دورة (الحياة والموت) بوصفها القصة / اللوحة، التي تتحرّك داخلها مشاهد؛ لقطات مفردة، تحوّلها الكاتبة إلى قصة ذات مضمون وشكل متفردين، مركّزين، مكثّفين، فيهما الإيقاع والتشويق، وفيهما القدرة على صوغ البداية والنهاية، وإعطاء الدلالة من إيحاء الحدث لا تقريريته، وإيحاء القول لا مباشرته .

تضيء الكاتبة لحظة زمنية مهمة، تجمّدها، ثم تعمّقها من خلال الرسم في المكان؛ إذ يختار الراوي؛ صانع الحدث والشخصية والزمان نقطة تمكّنه من مراقبة المكان :كورنيش البحر؛ لترصد عدسته لقطات موسومة بعناوين فرعية هي : **الخطيبان، العائلة، الصديقتان، العائد إلى الوطن،** وهي لقطات يجمع بينها ما يقع تحت عنوانين تاليين هما (**الحادث**)، و (**من أقوال الناس**)، في لقطة زمنية، تمثّل البؤرة القصصية بوصفها محرق بصريات يمثّل مركز اهتمام، وقبلة أنظار ذات أبعاد تصويرية مضبوطة(3) .

تتكوّن القصة / اللوحة من ست لقطات(4) ، تستقلّ كلّ لقطة بشخصية من شخصياتها؛ براوٍ يتحول إلى سارد، يستثمر معالم الطبيعة استثماراً حياً في سبيل خلق بنية المكان، التي تؤكد الانفتاح في تركيب أرضية الواقعة القصصية .

تبدأ اللوحة الوصفية بوصف موقع الحدث : زماناً ومكاناً؛ وصف يشكّل نصاً وبنية مستقلة، ولا يرتبط بوصف جانب من شخصية قصصية، بل يرتبط بوعي الراوي وعينه التي ترى؛ لتدخل القارئ منذ اللحظة الأولى في جوّ خاص، ثم يبدأ الحدث، وتبدأ الشخصية بعد ذلك مباشرة، قال البحر : (**البحر يمتد، يوغل في الآماد، يرنو للسماء بحبٍّ، تحنو عليه برقّة، يتلاقيان بعيداً، يسرح وراءهما النظر .. تغوص العين في روعة قمر فضي يتلألأ على السهل الأزرق ويفجر في وسط الزرقة نهراً من ضياء قدسي .**

تمرق الزوارق مسرعة، يسمع صوت محركاتها يهدر في الميناء ثم ما تلبث أن تغيب مخلّفة في النفس توق الانطلاق إلى العوالم القصية، ينتشر بين السائرين على الكورنيش حسٌّ بالسعادة والرهبة تنطلق تنهدات نشوة، يدخل إلى النفوس متعة حياة غامضة، تلتمع العيون، تتورد الخدود ينخطف القلب وراء حزن عميق فيسرح الخيال وراء الحدود)(5) .

اعتمدت الكاتبة في تأثيث القصة / اللوحة على الوصف، وتيار الوعي، الذي ينسرب ـ بدرجات متفاوتة ـ في نوعيات القصص كلها؛ (**لأن القص لا يرصد حركة الخارج وحدها، بل يتحتم أن يرصد قدراً مما يدور في أذهان الشخصيات وقدراً من تأملاتهم وأحلامهم ..**)(6)، معتمداً على الوصف، والحوار، وآلية التداعي .

فـ**اللقطة الأولى** الموسومة بـ (**الخطيبان**)، تلخص قصة كل خطيبين لا يملكان المال لإتمام زواجهما، وتسلط الضوء على نقد ضمني للواقع بمقولة على لسان " نجوى " لأحمد بعد رفض طلبه الذي قدمه للانتساب إلى الكلية البحرية؛ إذ قالت : إن التناسب (**عكسي بين القبول والكفاءات، القبول لمن يملك فرص القبول، لا تحزن يا أحمد**)(7) سرح " أحمد "

بعيداً، وجاء صوته عميقاً: (.. **اشتعل قلبي بحكايات البحر، كنت أرنو إلى جدتي العجوز وقد جلست قرب النار تقص علينا قصصاً غريبة، تأخذ القلب وتلقيه في عوالم من السحر والغرابة .. السمكة الذهبية .. القمقم الذي خرج بشبكة الصياد استأثرا بقلبي فبدأت بالخروج مع والدي في زورق الصيد، وأروح مستثاراً أحدّق في الماء لعلني أحظى بالقمقم فيخرج إليّ المارد وسأطلب منه أن يأتي لي بالثياب والنقود ولكن القمقم لم يخرج، ولا السمكة الذهبية وعدتني بأن تحقق لي الأمنيات .**

كبرت ولكن داء البحر قد سكنني، كنت أراقب السفن الكبيرة في عرض البحر وأتخيل العجائب تدور على ظهرها، أتصور نفسي قبطاناً بأمري تأتمر السفن، أجوب المحيطات أزور الموانئ، أغمرك بهدايا رائعة، وعندما أحسّ بنشوة غريبة تنتابني، أشعر بأنني أستطيع أن أواجه العالم كلّه، فالبحر لي وجنيته في انتظاري)(8) .

فتيار الوعي، هنا، ينزع نحو منطق التداعي، والتوليف؛ ليجسد ما يدور في ذهن "أحمد"، وقدراً من أفكاره وتأملاته وأحلامه، سواء أكان ذلك في الماضي أم الحاضر أم المستقبل؛ وبذلك يكون تيار الوعي (**تقنية تسعى إلى رسم هوية ذهنية ومحتوى ذهني**)(9)، وتكون الكاتبة قد رسمت الشخصية من الداخل؛ أي من خلال تفكيرها وسلوكها وطريقتها في الحديث عندما التقطت تداعياتها في موقف محدد وفي فاصل زمني قصير وصل إلى **المكان الذروة** عند **عربة بائع الذرة**، التي ينطلق منها صوت "عبد الحليم حافظ" يغني: الهوى هوايا .. أبني لك قصر عالي ..، في **اللحظة الذروة: الساعة التاسعة والنصف**، وهما (المكان والزمان) اللذان سيكوّنان البؤرة في اللقطات اللاحقة؛ وبذلك تسند إلى تيار الوعي وظيفة تداعيات الراوي أو الشخصية في موقف محدد، وفي فاصل زمني قصير .

في **اللقطة الثانية** الموسومة بعنوان (**العائلة**) يتابع السارد على لسان راوٍ غائب عليم وصف العائلة التي وصلت إلى البحر، فتنفس الجميع راحة؛ ليبدأ بعد ذلك حوار بين "أبي سمير" وزوجته؛ حوار أثّث فضاء اللقطة من جهة، وجسد الهموم المعيشية التي يعاني منها الفقراء من جهة ثانية، هؤلاء الفقراء الذين لا يجدون ما يفرغون به مكبوتاتهم إلا البحر والخيال، الذي يفتح السياق على تداعٍ يرصد ما يجري داخل ذهن الراوي بكل تفاصيله ومنحنياته (.. **عادت بخيالها إلى الوراء خمس عشرة سنة .. تذكرت نافذتها المطلة على الطريق وأختها تشير وتهمس :**

- هذا هو الذي تقدم لخطبتك .

تأملته وشعرت بالرهبة، وكأنما أحسّ بنظراتها فرفع إليها عينين سوداوين لامعتين، تلاقت نظراتهما فشعرت بوجيب قلبها ... إنها لا تعرفه، من أين يعرفها ولماذا اختارها هي بالذات ؟ . قال لها بعد الزواج إنه قد رآها تمرّ أمام المقهى ورغم الحجاب الأسود المسدل على وجهها استطاع أن يستشف جمالها، وتبعها حتى عرف بيتها، سألته :

- وماذا لو كنت حسنة في ظاهري سيئة في باطني ؟

- الزواج نصيب قد يقع فيه الإنسان على لؤلؤة وقد يقع على حصاة .

ومَنْ أكون ؟

- أنت أحلى لؤلؤة ...)(10) .

يجسد هذا المقطع عبر آلية التداعي الذي يحتل ذاكرة الراوي / الشخصية تداعيات تتوزع في اتجاهين لا يمكن الفصل بينهما إلا على مستوى الدرس والتحليل؛ أحدهما يحتل مساحة صغيرة من اللقطة، ويقوم على استرجاع أحداث الماضي وشخوصه، فيما يعد عتبة دخول للحظة الحاضرة، والآخر يحتل معظم مساحة اللقطة، ويقوم على الوصف والحوار، وهذا القسم الأخير هو المهيمن على اللقطة، منه تبدأ، وإليه تنتهي، وكأنه الحقيقة الوحيدة، وما عداها مجرد خلفية .

وتكشف اللحظة الحاضرة الموقف كلّه، فتختزل القصة داخلها جوهر الدراما والخبرة

الإنسانية عامة، ولأنها قصيرة، وفي الصميم فقد تركز على لحظة، أو سنة، أو حياة كاملة، تركز على الصراع من أجل الحياة؛ من أجل أبسط متطلبات الحياة؛ إنها لحظة يفتح فيها سؤال "سامي" لأبيه عن تميزه من أصدقائه، وعبقريته في الحساب السياق على تداعٍ، يعود بـ "أبي سمير" إلى أيام المدرسة، وإلى المعاناة الحقيقية التي دفعت أباه إلى إخراجه من المدرسة؛ ليساعده في تأمين لقمة العيش للأفواه العشرة المفتوحة؛ تداعٍ يعبر به الراوي عن نفسه، وأفكاره المكنونة من دون تقيد بالتنظيم المنطقي؛ لأنه أقرب إلى اللاوعي، فيتداخل الحاضر بالماضي والمستقبل في الحوار؛ وبذلك تقلّ الحوادث في هذه الطريقة، وتكثر الأفكار والذكريات وأحلام اليقظة، والهواجس غير المنتظمة، وتيار الشعور واللاشعور. ثنائية **(العمل والعلم)** تدفع "أبا سمير" إلى مجاهدة النفس؛ لتحلّ محلها ثنائية **(العلم والعمل)** بتغيّر مواقع حروف الثنائية فقط؛ ليصنع الأب مستقبل أبنائه صناعة؛ لينالوا العلم والعمل والمكانة المرموقة عبر تقنية الاستباق التي تجسد أحد أشكال المفارقة الزمنية الذي يتجه صوب المستقبل انطلاقاً من لحظة الحاضر(11)، فـ (**.. سامي لن يصبح كاتب حسابات مثله سيكون مهندساً وسمير سيصبح طبيباً، وحسان صيدلياً .**

رأى أمامه طريقاً طويلة وتعباً، رأى نفسه وزوجه في نهاية الدرب وقد شاخا، ولكن الأولاد أصبحوا شباباً وصبايا وللأولاد أولاد يقفزون كالقطط حول الجدين)(12)، وهو استباق يتحوّل فيه الفعل (رأى) من الدلالة البصرية إلى الدلالة الرؤيوية، فينفتح مداه على المستقبل، مجسداً اللحظة التي ينقطع فيها السرد التتابعي الزمني بوصفه سلسلة من الأحداث؛ ليخلي المكان للاستباق.

ينتهي التداعي في اللحظة الحاسمة؛ لحظة مجيء **عربة الذرة**، وتصاعد رائحة ذرة مشوية في الفضاء؛ لحظة تخلص "حسان" من عناق والده؛ لشراء الذرة، فماذا حدث ؟.

أما **(الصديقتان)** فعنوان **اللقطة الثالثة** في القصة / اللوحة، وهو عنوان يفتتح باللازمة التي افتتحت بها اللقطتان السابقتان؛ إنها الوصف التمهيدي، الذي يوطئ للدخول إلى جسد اللقطة، (**سحر القمر ينسكب على المساء روعة هادئة تتسلل إلى أعماق النفس فتعطيها شعوراً هو مزيج من الخوف والشوق .**

استنشقت الهواء طويلاً .. فشعرت به يتخلل كل خلية من جسدها، وأحست بفتوتها، بأعوامها الثمانية عشر تنبت بين جانبيها أجنحة تطير بها إلى سموات بعيدة .. تتشوق إليها وتعرف أنها ستطير إليها، ولكن لا تعرف أي الطرق تسلك فأمامها كل الدروب مفتوحة ما عليها إلا أن تختار ولكن ما أصعب الاختيار)(13) دخولاً مبنياً على حوار ـ بين "إلهام" و"أحلام" ـ يجسد أحلام صبيتين نالتا الثانوية العامة، وهما في مفترق طرق، وموقف كل واحدة منهما من الحياة، وهو حوار استغرق اللقطة كلها، حتى الوصول إلى **عربة الذرة**، وأغنية "عبد الحليم" التي ما تزال تردد : الهوى هوايا .. أرسم صورتك بيدي .. عالنسمة اللي تعدي ..(14)، فهل تحققت الأحلام ؟.

ووجه السارد عدسته في **اللقطة الرابعة** إلى **عائد إلى الوطن**، فبدأت عين السارد تصفه وصفاً تفصيلياً يتخلله السرد: (**رغم طراوة المساء كان العرق ينفذ إلى جبينه متحدراً على عينيه، رفع يده مسح العرق، فالتصقت حبات الرمل بوجهه، ضحك أبو نضال .. أيها الهارب من الرمل ها هو يلاحقك حتى في دارك .**

الدار، ويتأمل الدار .. تأتلق عروساً حلوة بشرفتها المتسعة، بطلائها الماسي، بأبوابها الليلكية، أضاءت سوسن ثريات الصالون .. رآها تحدق معجبة، أحس بزهو يستخفه، فانكب على الأرض يغرف الرمل والحصى بالرفش وينقله بالصفيحة إلى الخارج .

وتأمل الدور المجاورة .. لا يوجد أجمل من داره .. ستكون عروس البحر، سيزرع أجمل حديقة، في

القسم الخلفي الخضروات والفواكه، في القسم الأمامي الورود والزهور .. وأحس بوخز شوك زهر الجهنمية في يديه عندما عرشها على السور الحديدي، وتأمل زهراتها القرمزية الصغيرة وقد التمعت تحت الضوء، وانحدر نظره إلى الوردة الجورية فرأى الأزرار قد تفتحت وأخيراً تحقق الحلم بعد العذاب .

وأسلم أبو نضال وجهه لنسمات رقيقة تحمل إليه عبق الأرض والشجر والبحر وأصوات السائرين على الكورنيش، أحس بهدوء غريب يسري إليه، طفرت الدموع من عينيه، ما أجمل أن يعود الإنسان إلى الوطن بعد طول المنفى . . .)(15).

إن الراوي كلي العلم والتصور يقترب هنا كثيراً من حدود الشخصية (المخاطَبة) داخل السرد، في سعي لمحايثتها، أو الاندماج بها، أو التماهي معها، عبر توجيه حركة حواسّها وتقويلها، ورصد مناجاتها عبر المونولوج الداخلي، فتعمد الكاتبة إلى عرض الناحية الفكرية الداخلية بدلاً من الناحية الخارجية التي وصفتها في الافتتاح : يقول الراوي محدّثاً نفسه : **(يا طول سنوات النفي .. خمسة عشر عاماً وأنت متغرب .. تسف رمل السعودية .. تحرقك شمسها .. تلهث .. تقسم أن هذه السنة ستكون الأخيرة ثم تجدد .**

كل سنة يعيشها الإنسان خارج بلده تقاس بالسنين، هذه نظريتك، ولكن الدوامة تجرفك، تستيقظ فإذا أنت في الخمسين، للخمسين ثقلها، تشعر بأنك أنهيت مرحلة كاملة من عمرك وأنت تستعد لتدخل مرحلة جديدة .. لا .. لا تسمها .. تعرفها بقلبك فلا تنطقها.

وقطعت خيط العذاب الذي يشدك إلى السعودية، عدت تتنفس هواء بلدك، تنعم بنسمة عطرة تدغدغك .. بالشجر الأخضر .. بالقمر يبزغ من خلف الجبال .. بفنجان القهوة الصباحي في المقهى تحت خيمة القصب .. بالأحلام الصغيرة ! في الغربة كيف تكبر ؟ تستحيل أمنية يتعجل الإنسان الوصول لتحقيقها، يحققها بنهم في الأيام الأولى، يستنشقها حتى أعماقه، لا يصل طور اعتيادها فأوان العودة قد حان .

وتبقى البلد محمولة في القلب بمآذنها .. بشوارعها .. بأبنيتها ..آه أيها الوطن ما أغلاك، الوطن غال يا أبا نضال ..أنت تعرف .. أمن أجل ذلك رحلت ؟ لماذا لا تقول هربت ؟ عندما يرفض الإنسان عليه أن يعمل، أما أن ترفض وأنت واقف في مكانك ! يتآكل قلبك، يستحيل قطعة من غضب خامد)(16) .

يتوغل الحوار الذاتي في هذا المونولوج في أعماق الشخصية توغلاً ساخناً ومراً، يجلد فيها الراوي ذاته، ويعريها، ويعري الفضاء الاجتماعي، والثقافي، والحضاري من خلالها، وهو توغل موصول بتيار الوعي؛ بفيضاناته **(كان الغضب فاتراً فتياً، ترى نفسك طالباً في الثانوية محمولاً على الرقاب، ترى رفاقك يملؤون الشوارع، حناجرهم تهز الفضاء، تشعرون بأنفسكم قوة هادرة عنيفة مدمرة، ترون وطناً كبيراً تمتد حدوده من المحيط إلى الخليج، ترون دولة الحرية والعدالة، تزداد النشوة، تعنف الأصوات، يتراجع الاستعمار والخيانات، تتراجع الهتافات الغريبة عن الحلم .**

يتحقق الحلم، ثم يتحطم، ويبرق بارق أمل تجري وراءه، ثم ؟ ثم ماذا ؟ لماذا التوقف في محطة الآلام ؟ .

الآلام تجرفك، تطحنك آلامك ليست كآلام الآخرين، تحمل آلاماً عتيقة عتق قرون الذل والشوق للشمس آمالاً متجذرة في قلبك لا تستطيع أن تتخلص منها .. آمالاً محبطة .. سكيناً غارقة في اللحم في كل يوم تغوص أعمق، توجعك، ولكن ما زلت تتمنى .. ماذا تتمنى ؟

تتمنى يوماً بعيداً يقولون إنه لن يتحقق، أحلامك الكبيرة تأبى الانحسار، تحجب عنك مستقبلك مستقبلك هو مستقبل هذه الأمة ولعينيها وغدها تقدم الروح ...)(17).

أسهمت اللقطات كلها في تأثيث القصة / اللوحة، وتجمعت في مكان واحد عند **عربة الذرة**، وفي لحظة زمنية واحدة، هي **الساعة التاسعة والنصف** مساء، وكأن هذه اللحظة قنبلة موقوتة؛ بؤرة ستخضع النهايات للقطات كلها؛ لذلك عمدت الكاتبة إلى عنوان فرعي جديد هو **(الحادث)** بوصفه لقطة ومؤشراً دلالياً على نهاية القصة / اللوحة، في المكان الذي بدأت فيه : كورنيش البحر في الصيف، وكأن أحداث القصة / اللوحة تدور في حلقة دائرية، تعيد البداية والنهاية في رحلة الحياة؛ ذلك لأن اللقطات تتوزع توزعاً دائرياً متحركاً حول البؤرة، وهي تصور أزمة من أزمات الشخصية الإنسانية في كل لقطة، تكتسب دلالاتها من تفاعل اللقطات وانتظامها في بنية جمالية درامية قائمة على التقابل والتوازي بين أجزاء اللوحة الواحدة؛ وبذلك تكون الصور هنا صوراً مرئية أو محسوسة بالمعنى السينمائي أو الرسم الانطباعي؛ أي أنها مشاهد تنطوي على أشخاص وأفعال وحركة، تؤلف بينها الكاتبة بآليات شبيهة بالمونتاج(18) أو التوليف في السينما .

والتوليف هنا توليف مؤسس على تراكب اللقطات تراكباً هدفه إحداث صدمة بين صورتين أو أكثر، ويرمي إلى التعبير بذاته عن عاطفة، أو فكرة؛ لذلك لم يعد وسيلة، بل أصبح غاية يوصل الفكرة والمعنى لا مجرد حضور اللقطات المتقابلة أو المتكررة أو المتوازية .

فاللقطات الأربع في القصة / اللوحة مليئة بالحكي، بالأحداث، وبالشخوص، وبالوصف، وهي لقطات تبدو للوهلة الأولى منفصلة، يعوقها عن أن تكون قصصاً بنيتها التي لا تنهض على رباط السببية، ولا يربط بين أجزائها نوع من التلاحم الدرامي أو العضوي، بل على العكس من ذلك تبدو وكأنها تبدأ، وتنتهي غالباً في خطّ مستقيم، من دون أن تطوّر حدثاً أو ترصد توتراً، أو كأنها تتوقف عند حدود الرصد، الذي يبدو محايداً وحذراً ومقصوراً على ما تحيط به الحواس في كل لقطة على حدة، حتى إذا وصلنا إلى العنوان الأخير الموسوم بـ **(الحادث)**(19)، الذي حدد نهاية اللقطات كلها؛ موت الشابة " نجوى " عن ربيع لم يتجاوز العشرين، وموت " أحلام " عن ربيع لم يتجاوز الثامنة عشرة، وموت الطفل " سامي " عن عمر لم يتجاوز تسع سنين، وموت " أبي نضال " العائد إلى الوطن، وجدنا الرابط العضوي الذي يشدّ أجزاء القصة بعضها إلى بعض، فتكتمل القصة / اللوحة ـ التي يتابع فيها الراوي حركة الشخصية الظاهرة، والخفية، ويصف المكان بدقة تصويراً يجسد الحادث أمام بصر القارئ ـ وتغدو دافعاً قوياً يدفع بالقارئ إلى توتر، أو إلى مفارقة، أو إلى نهاية تصل به إلى الاستثارة في المكان والزمان المحددين؛ عربة الذرة المشوية في الساعة التاسعة والنصف، ومن ثم تصل به إلى المعنى واستخلاص العبرة التي تمكننا من رؤية دراما مكانية قائمة على التقابل البسيط والعميق في بنية القصة / اللوحة، التي جمعت لقطات من عالم الواقع المبعثر، وأدخلتها عالم الفنّ، فأصبحت اللقطة لقطة فنية في لوحة قصصية تنهض على فعالية التركيز وحشد كل الإمكانات لعدسة كاميرا الراوي، من أجل تكثيف رؤيا القصّ، وتجسيد حكاية اللقطات أمام بصر الراوي الذي يرصد مجموعة من أقوال الناس، تحيل على نقد الواقع؛ لتختم القصة / اللوحة بقول البحر : **(بالأمس كان الشاطئ يموج حياة وحركة، اليوم يبدو كعالم مهجور، كانوا يأملون ويحلمون، ولكن لم يبق منهم إلا بقع دم تلحسها الشمس .. يغسلها المطر .. وسأبقى الشاهد الأبدي على مآسي البشر وحماقاتهم)**(20)؛ وبذلك يكون الحادث قد اغتال الآمال والأحلام، مجسداً مآسي شرائح اجتماعية، مقابل حماقات شريحة اجتماعية تتحكم بمصائر البشر، وتكون الكاتبة قد رصدت البعدين : الخارجي والداخلي للشخصيات بإيجاز وتكثيف .

وهكذا نجد أن قصة (قال البحر) : القصة / اللوحة ذات تشكيل مكاني اعتمد على وصف الشخوص والأشياء في لحظة حاسمة وصفاً حقق للقصة / اللوحة القانون الجوهري للقصة؛ وحدة المكان والزمان؛ أي التركيز على لحظة، كما حقق لها الرؤية الواحدة، والانطباع الموحّد بين اللقطات المليئة بالحيوية والحركة، وولّف بينها توليفاً يخفي قصة ضمنية حذفت منها حركة التدحرج الخطي والمنطقي للأحداث، كما نجد أن اندماج الشخصية القصصية بالراوي ذاته أدّى إلى وحدة أخرى تتناسب مع وحدة المكان والزمان ووحدة الانطباع الذي تسعى إليه القصة المكتملة؛ وبذلك تتسم الكتابة بسمة الحذف، والاختزال، والإضمار، والتصوير البلاغي الذي يتجاوز السرد المباشر إلى ما هو بياني ومجازي ضمن بلاغة الانزياح والخرق الجمالي؛ لتوصل رسائل مشفرة بالنقد الواقعي الدرامي المتأزم إلى الإنسان العربي ومجتمعه الذي يعجّ بالتناقضات والتفاوت الاجتماعي .

المصادر والمراجع

ـ برنس، جيرالد، قاموس السرديات، ترجمة : السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، الطبعة الأولى، 2003 .

ـ جيل دُولوز ، الصورة ـ الحركة أو فلسفة الصورة، ترجمة : حسن عُودة، الفن السابع، المؤسسة العامة للسينما، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997 .

ـ د . خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة : 1960 ـ 1990 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998 .

ـ د . سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني ـ بيروت، سوشبرس ـ الدار البيضاء، ط 1 ، 1405 هـ ـ 1985 .

ـ ملك حاج عبيد، قال البحر، مجموعة قصصية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، 1985 .

ـ د . محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي ـ عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، القاهرة، الطبعة الثانية ، 1997 .

الهوامش:

(1) ينظر : د . محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة : دراسة ومعجم إنجليزي ـ عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، القاهرة، ط 2 ، 1997، ص103 .

(2) د . خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة : 1960 . 1990 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998 ، ص 213 .

(3) ينظر : د . سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني ـ بيروت، سوشبرس ـ الدار البيضاء، ط 1 ، 1405 هـ ـ 1985 ، ص 54 .

(4) اللقطة (plan) هي الصورة ـ الحركة بوصفها تردّ الحركة إلى كلّ يتغير، وهي المقطع المتحرك لديمومة (duree) .

ينظر : جيل دُولوز، الصورة ـ الحركة أو فلسفة الصورة، ترجمة : حسن عُودة، الفنّ السابع 17 ، المؤسسة العامة للسينما ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق 1997 / 35 / .

(5) ملك حاج عبيد، قال البحر، مجموعة قصصية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1 ، 1985 / 5 / .

(6) د. خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة / 160 / .

(7) ملك حاج عبيد، قال البحر، / 7 / .

(8) ملك حاج عبيد، قال البحر / 6 / 7 / .

(9) د . خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة / 160 / 161 / .

(10) ملك حاج عبيد، قال البحر / 11 / 12 / .

(11) ينظر . برنس، جيرالد، قاموس السرديات، ترجمة : السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، الطبعة الأولى، 2003 / 158 / .

(12) ملك حاج عبيد، قال البحر / 15 / .
(13) المصدر السابق / 15 / 16 / .
(14) ينظر: ملك حاج عبيد، قال البحر / 16 . 21 / .
(15) المصدر السابق نفسه / 21 / 22 / .
(16) مللك حاج عبيد، قال البحر / 22 / 23 / .
(17) المصدر السابق نفسه / 24 / .
(18) المونتاج (montage): التوليف ـ التركيب؛ عملية القطع واللصق وتركيب اللقطات في السياق الطبيعي؛ ليطابق التقطيع الفني، ويقوم على تحديد اللقطات المختارة، واستبعاد اللقطات غير المرغوب فيها، تزامن الصوت والصورة، تحضير الموسيقا والمؤثرات الضوئية .
ينظر: جيل دُولوز، الصورة ـ الحركة أو فلسفة الصورة، ترجمة: حسن عُودة / 45 / .
(19) ينظر: ملك حاج عبيد، قال البحر، 28 . 31 / .
(20) المصدر السابق نفسه / 33 / .

❑❑

تجليّات الزمن في شعر محمد عدنان قيطاز

(دراسة نحوية دلالية)

□ د. وليد السراقبي *

محمدعدنان قيطاز شاعر سوري ولد في مدينة حماة عام 1936م ، وتلقى تعليمه الأولي في مدارسها، ثم نال الإجازة في التاريخ من جامعة دمشق.عمل في حقل التعليم في سوريا، وقطر، والجزائر. أصدر أربع مجموعات شعرية، وعدداً من الدراسات الأدبية والنصوص المحققة.يعد من الشعراء الذين حافظوا على الديباجة العربية. أقام اتحاد العرب تكريماً له سنة 2004م، وألقيت فيه مجموعة من البحوث والدراسات حول أدبه وفنه الشعري. ثم أقامت جمعية العاديات في حماة حفل تكريم له مساء يوم الخميس 2008/10/14م، ألقيت فيه مجموعة من القصائد والبحوث. قال فيه محمد العيد آل خليفة أمير شعراء الجزائر: "فن رفيع .. وشاعرية فياضة .. وروح صافية نقية".

يمكننا أن نفرق بين مصطلحي الزمان والزمن، فالزمان هو الزمان الكوني أو الفلسفي، ويسمى في الإنجليزية (Time) وهذا الزمان "لا يدخل في تحديد معنى الصيغ المفردة، ولا في تحديد معنى الصيغ في السياق، ولا علاقة له بالحدث كعلاقة الزمن النحوي به"(1).

وقد جعلت موسوعة (لالاند) للزمان ثلاثة معان، هي(2):

1 - الحقبة الممتدة بين السابق واللاحق من الأحداث.

2 - التغيّر المتواصل الذي يجعل الحاضر ماضياً، ويقوم بناؤه على سلسلة من الأفعال المتتالية المترابطة، وهو ما يسمى بـ (التاريخ).

3 - البيئة غير المحدودة الشبيهة بالمكان الذي يمكن أن تجري فيه الأحداث حيث يسجل كل منها تاريخاً.

فهذا المصطلح شديد الغموض حتى قال فيه الطوسي في كتابه(شرح الإشارات) كاشفاً غموض مفهوم الزمان واستعصاءه على التصور: "اعلم أن الزمان ظاهر الآنية، خفيّ الماهية"(3).

أما مصطلح (الزّمن) فيراد به الزمن اللغوي الذي يُفهم من التعبير بالفعل وصيغه المختلفة، ومما يشبه الفعل، من دون أن تكون له أية علاقة بالدلالات الزمنية الفلسفية. "فهو قائم على استخدام

* أستاذ في كلية الآداب ـ حماه ـ سورية.

القيم الخلافية فيه بين الصيغ المختلفة في الدلالة على الحقائق اللغوية"(4)، ويعبّر عنه أيضاً بمصطلح "الزمن النحوي"(5).

فالزمان يدخل في دائرة المقاييس، والزمن يدخل في دائرة التعبيرات اللغوية(6)، ولذا كان المهم في دراسة النحو الوقوف على نظام زمني معيَّن في نحو اللغة، من دون الالتفات إلى ساعة حدوث الزمن وتاريخه(7).

وقد وقعت العربية تحت مطرقة اتهام المستشرقين للغتنا العربية واللغات السامية كافة بافتقارها إلى طرائق ووسائل تعبر بها اللغة عن الأزمنة المختلفة، وذلك عائد إلى قلة احتفاء نحاتنا العرب برصد الفوارق الزمنية الدقيقة(8).

ولكن هذا الحكم غير صادر عن تعقّب المستشرقين تلك الإشارات الزمنية المنبعثة من البنية النحوية العربية الناتجة عن استخدام الأدوات النحوية مؤتلفة مع الأفعال أو بقية أقسام الكلم الأخرى(9).

وإذا تركنا التراكيب النحوية والأدوات الزمنية المقيّدة لها، وتقرّينا الألفاظ المفردة الدالة على الزمن في الذاكرة الجمعية العربية وقفنا على تفاصيل للزمن لا يمكن أن نقف عليها في لغة أخرى من اللغات. فالذهنية العربية تختزن ألفاظاً تدلّ دلالات جزئية على الزمن، فهناك البُكرة، والضحى، والغداة، والظهيرة، والقائلة، والعصر، والأصيل، والمغرب، والعشاء، والهزيع الأول، والهزيع الأوسط، والهزيع الأخير، والموهن، والسّحَر، والفجر، والشروق. وهذه الألفاظ تؤدي دلالات جزئية عن الزمن لا يمكن أن يفصح عنها إلا التراكيب والجمل في غيرها من اللغات(10).

والشعوب تختلف فيما بينها وكذلك لغاتها في تصوّر الزمن، فقبائل(الهوبي) إحدى قبائل الهنود الحمر في أمريكا ليس في لغتها صيغ زمنية مختلفة يُدلّ بها على الأزمنة المختلفة من ماضٍ، وحاضر، ومستقبل، ولذا تعدّ هذه القبائل تعيش حاضراً لغوياً محضاً دائماً، والزمان – عندهم – هو ما يحدث عندما تنضج الذرة أو تكبر الماشية(11). وكان الفراعنة يلقنون الميّت: أنا الأمس، واليوم، والغد(12)؛ لذا تعدّ قبائل (الهوبي) أدنى تطوّراً في سلم الحياة من الفراعنة، لأن الحيوانات الأدنى أسيرة الحاضر، والإنسان وحده كائن مستقبلي ينظم حياته ضمن شبكة زمنية حيكت خيوطها من الماضي، والحاضر، والمستقبل.

وإذا تقرّينا شعر شاعرنا باحثين عن المفردات الدالة على الزمن رأينا أنّ الشاعر ضمن شعره أغلب الألفاظ المعبرة عن كل المستويات الزمنية، بدءاً من الفجر وانتهاء بالهزيع، مروراً بالصباح، فالضحى، فالأصيل، فالعشيات، وغيرها. يقول في قصيدته (وجهك المستبد):

يذكّرني وجهك المستبد <u>هزيعاً</u> من <u>الليل</u>

ويضحك كالنهر غبٌّ <u>ليالي</u> المطر

فيشهق من وجده <u>الثّر</u> قلبي

ويخرج <u>كالفجر</u> من رحم <u>الليل</u> سيفاً صقيلاً

ويا وجهها المستبد.. سلاماً سلاماً

سلاماً على تلّ صفرون

يستقبل الشمس، راد الضحى يوم عيد الربيع

وتصنف الألفاظ الدالة على الزمن في شعره إلى

آ - ألفاظ دالة على الزمن المطلق، كالدهر، والزمان، والزمن، واليوم، والأمس، والعصر، والسرمد، والأبد، والساعة، والسويعة، واللحظة..

ب - ألفاظ دالة على الزمن الاستمراري والتحولي: الأمد - الأزلي - الموسم - السرمدي.

ج - ألفاظ دالة على أجزاء الزمن: ليل المدينة – الفجر ،الضحى، الصبح ،الليل - الربيع - ليلة الحلم – العشيات.

د - ألفاظ دالة على الزمن بشكل غير مباشر أو هي الأكثر،

هـ -ألفاظ توحي بالزمن إيحاء، كالربيع، والعهد، وسحيق، وقديم، والذكرى، والجيل، والتراث...

و - ألفاظ دالة على الماضي أو الحاضر أو المستقبل: المستقبل – سراب - الحلم – الذكريات.

ز - ألفاظ دالة على الحركة أو الاستقرار أو تجمع بينهما: ارتحلي - المسافات – هاجرت – دوامة.

ط - ألفاظ على ألفاظ على البدء والانتهاء: الموت – الحياة – تنتهي بالجدب - الطعام.

وتأتي تعبيراته بالألفاظ الزمنية أو الدالة عليه الموحية به بأشكال مختلفة. وأغلب ما تأتي عليه محلاّة بـ (الـ) العهدية، نحو: الزمان، الدهر، الأمس، العهد، أو منسوباً إليها نحو: الأبديّ، السرمديّ، حضاريّ، أو مصغرة نحو: سويعات، وهو أقلّها. وقد يأتي بها مجرّدة من (ال) ومنكّرة أيضاً، نحو قوله:

من زمنٍ يا حضرة مولانا الأعظم

شمسي فوقك تمنحك البهجة منذ زمان

وقوله(13):

الليل مغوليٌّ قاتل

وأنا من زمنٍ في سرداب البيت الأبيض

من زمنٍ.. وأنا في السرداب

وقوله(14):

قمْ تكلم.. يا أيها الشمم الأبي

وخلُ البهتان تهوي قصوره

حاملاً رايةَ الصواب بليلٍ

أنت فرقانه وأنت زبوره

يا معزّ التراث دهراً طويلاً

لا تُرعْ.. لكلٌ طيٍّ نشوره

وتأتي التراكيب الزمنية محكومة بالعلاقات المركبة عن طريق المركبات النعتيّة أو الإضافية، وهي أكثر الصور التي تأتي عليه، فيجعل اللفظة الدالة على الزمان جزءاً من التركيبين، نحو قوله(15):

مأتم الفكر في ضمير الحضارات

وفي مقلة الزمان عصوره

ساعة العلم عمره وهناه

حين يشقى بجهله موزوره

وقوله(16):

يا رياحَ الأمس ثوري واغضبي

واحصدي الأصنام واجتثي الرياءَ

وقد يأتي عبر التخصيص بالنعتيّة، كما في قوله(17):

أسفاً عليه.. على ربيعٍ

ذوى وتصرّم الزمن الرخيُّ

وقوله(18):

أهتف للزمنِ العربي القادم كالأطفال

فلماذا أقتلُ..؟

وتفتّش في كل الحقب المنسيّة عن مستتر

وقوله(19):

مفاتنُ تستحمُ العينُ فيها

ويأرجُ عندها الزمنُ الضحوكُ

وقوله(20):

غنّيت في الليل الطويل فنام من

طربٍ وليدكمُ على الحاني

- **الظروف:**

يفرّق البحث اللغوي بين الألفاظ الدالة على الزمن وبين ظروف الزمان، فهذه الأخيرة تفيد اقتران حدثين، وهو معنى وظيفي، أي أنها تؤدي وظيفة تخصيص الإسناد بزمن معين، وهي تختلف في أداء

التعبير عن الزمن عن أداء الفعل هذه الوظيفة الزمنية، وعن زمن السياق.

وقد تعددت ظروف الزمان التي خصّص بها شاعرنا تراكيبه، منها ما جاء مضافاً إلى مفرد أو جملة بعده، ومنها ما جاء منكّراً. فمن أمثلة النّوع الأول قوله(21):

غنّيت مجد الشام يوم فخارها

وعزفت الحاني على قيثارها

المرقصون على الأكفّ سيوفَهم

والمرخصون الروح يوم نفارها

وقوله في مهرجان تكريم أبي الفداء(22):

مشت الأباةُ الصيدُ يوم كريهةٍ

يتقحّمون الهول يحمون الحمى

وقوله(23):

كانني يوم مصرعه شهيداً

ابٌ كابيه من حُرَقٍ صليٌّ

ومن النوع الثاني قوله في قصيدته (أغنية إلى أرتيرية)(24):

الدروبُ الخضرُ هل تعرفني؟

حين ألقاها غضيضَ الطرف واجمْ

غربة الثائرِ ما أوجعها

حين لا يقوى على ردّ المظالمْ

وقوله في قصيدة بعنوان (من أبي فراس الحمداني)(25):

أسألتِ حين رميتِ يا

حسناءُ: أيهم المصاب؟

وقوله(26):

أتذكر يوم جئت حمى دبيٍّ

وأنشدت الفرائد من بياني؟

وقوله(27):

يوم كان الزمان جزْراً ومدّاً

وعلى الدروب ألفُ ضارٍ وضار

ومن أمثلة النوع الثالث استخدامه الظرف أبداً في كثير من قصائده، نحو قوله(28):

أبداً أنت ساطعٌ كالنهارِ

كابتسامِ الربيع في آذار

وقوله أيضاً(29):

مَنْ كان يفدي سائليه

فإنهم أبداً فداهْ

وقوله(30):

ما كان إلاّ السيف فارق غمدَه

أبداً يقدُّ عارياً وأساودا

أبداً يشدّ.. فلا عناءٌ كارياً

يخشى أذاه.. ولا بلاءٌ وافدا

أبداً يشدّ.. فلا وربك لم يهُنْ

يوم النّزال ولم يكن متقاعدا

أو استعماله الظرف (غداً) مُنكّراً أيضاً(31):

يا لإسرائيلَ من يومٍ به

سوف نمحو فيه ما الدهر أساءَ

إن يكنْ في القدس مبكىً.. فغداً

ألف مبكىً لن ترى فيه بكاءَ

أو استخدامه الظرف (حين) مجموعاً في قوله(32):

أدبُ العصرِ هذّبته الحضارا

ت وما زلت جاهلاً أحياناً

ويضاف إلى ذلك الأدوات الظرفية، نحو (إذا)، و(كلّما)، و(إذْ)، و(لمّا)، وغيرها من المقيّدات الزمنية التي تؤدي وظيفة مهمّة في تخصيص الزمن

النحوي عن طريق الدلالة على زمن الحدث الواحد الذي يدلُّ عليه الفعل في الجملة، وبالدلالة على اقتران زماني بين حدثين يدلّ عليهما بعنصرين مختلفين في الجملة، أو عن طريق الاحتواء للحدث الواحد، والاقتران للحدثين(33).

الزمن النحوي:

جعل النحاة للفعل في العربية صيغاً ثلاثاً، هي (فَعَلَ) و(يَفْعَلُ) و(افعلْ)، واتفقوا جميعاً على أن الصيغتين الأوليين دالتان على الزمن، واختلفوا في الثالثة بين جاعل لها دلالة على الزمن، على أنها قسيمة الصيغتين الأوليين، ومنكر لدلالتها على الزمن عاداً إياها مقتطعة من المضارع(34).

وربط النحاة بين الزمن وصيغة الأفعال، و " تكلموا على الزمن وكأنه مدلول عليه بصيغة الفعل دلالة منفصلة عن القرائن اللفظية والحالية، التي تمثل ملابسات القول الذي ترد فيه... فقد واجهتهم أمثلة تستعصي على التطبيق، فاضطروا إلى التأويل والتوجيه البعيد عن طبيعة اللغة"(35).

وهذا يعني أنهم تنكّبوا النظر في النظام الزمني في التركيب العربي اعتماداً على قرائن السياق، واكتفوا بتقسيم الفعل بصيغه وفق أقسام الزمن، وخصّوا كل صيغة منها بزمن معيّن، ولجؤوا إلى نسبة الزمن إلى الأدوات، ففشلوا في الربط بين الصيغة والزمن الملحوظ في الأفعال، ودلالتها عليه من مقوماته، و" لكنه زمان نحوي يخضع لمطالب السياق في التفريق بين الأفعال، إذ إن للسياق وظيفة مهمة جداً في تحديد الزمن النحوي الذي هو بحق وظيفة في السياق، والسياق وسيلة نحوية تحدد المعنى الصريح، لا علاقة للزمن بصيغة معينة، لذا تؤدي القرائن وظيفة رئيسة في تحديد هذا الزمن، وتبيان مراد المتكلم، وإهمال ذلك كله مفض بالدارس إلى الغلط في نظره ومناظراته"(36). وقد سبق للكفوي أن حدّد وظيفة السياق فقال: " كل لفظ متعيّن للدلالة بنفسه على معنى، فهو عند القرينة المانعة عن إرادة ذلك المعنى متعيّن لما يتعلق بذلك المعنى تعلّقاً مخصوصاً، دال عليه(37).

وقد تعدّدت أشكال المركّبات الزمنية تعدّداً ملحوظاً في شعر شاعرنا، وفق مقاصده ومراميه. ويمكن تصنيفها وفق ما يأتي:

1 - **المركّبات الاسمية**: ونعني بها الجمل الاسمية القصيرة الخالية من أي تقييد زمني معيّن، وهذه المركّبات الاسمية كثيرة نصادفها بدءاً من عناوين المجموعات الأربع، فكلها يندرج تحت بنية الجمل الاسمية، إذ تشكل جزءاً من جملة اسمية، نحو: (اللهب الأخضر، وجهك المستبد، أسفار ابن أيوب الحموي، في ملكوت الحب). بل إنّ عناوين قصائد المجموعات الأربع تندر فيها العناوين المركبة من جمل فعلية. فقد خلت مجموعة (وجهك المستبد) من أي عنوان مركب من جمل فعلية، وكذلك مجموعته (في ملكوت الحب)، سيطرت على عناوينها المركبات الاسمية أو أشباه الجمل، فخلت بذلك من الزمن ودلّت على الثبات والديمومة، وكأنه يريد بذلك أن يقول: إن هذه المجموعات، وهذه القصائد ليست خاصة بزمن ما، فهي صالحة لكل حين.

ولكنه يلجأ أحياناً إلى تقييد هذه الجمل الاسمية بمقيّدات ظرفية ليضفي عليها دلالة زمنية. ونمثل لذلك بتقييده مطلع قصيدته (وجه من بلادي) بالظرف (أبداً) إذ يقول(38):

أبـداً أنـت سـاطعٌ كالـنهار

كابتـسام الـربيع في آذارِ

ويقول في قصيدة أخرى(39):

أبـداً أنـت شـامخٌ في الـسماوات

وبالـنجم يهـتدي الحـيرانُ

ويقول أيضاً(40):

أبـداً أنـت كالـضحى ريّـانُ

غـار منك الـسنا وغـار الـبيانُ

ويقول(41):

ريـــيملو.. إنـــه الـــذهبُ الـــسبيكُ

وشمـــسك مـــا لهـــا.. أبـــداً دلـــوكُ

والظرف (أبداً) ظرف دالٌ على الزمان الممتد الذي لا ينتهي(42) ولا يتجزأ كما يتجزأ الزمان(43)؛ لذلك قالوا: إنه لاستغراق المستقبل.

ومقصد الشاعر من تقييد الجملة الاسمية بالظرف (أبداً) التأكيد في الزمن الآتي لا ديمومته واستمراره، إلى جانب تخصيص الإسناد في زمن معيَّن(44) هو المستقبل، وبذلك تحدَّدت الجهة الزمنية التي تدلُّ عليها الجملة الاسمية بنوع القرينة الزمنية، فالظرف (أبداً) نظير الظرف (قط) في إفادة توكيد الماضي.

ومما يدلُّ على شدَّة وعي شاعرنا بقضية الزمن كثرة ما أورد من ألفاظ معبرة عنه في البيت الأول الذي استشهدنا به على تقييده الجملة بالظرف (أبداً)، فقد حشدت فيه ألفاظ: النهار، الربيع، آذار، وكلها ألفاظ تحمل دلالات زمنية.

وقد ينزاح الظرف (أبداً) عن دلالته الأصلية في توكيد المستقبل فيؤدي الشاعر به وظيفة توكيد الماضي فيكون بمعنى (قطّ)، وقد جاء ذلك في موضع واحد، وهو قوله(45):

لم يقـــلُ جلّـــق، وهـــي دار أبـــوة

أبـــداً... ولا عـــقَّ الأحـــبَّة يـــا حمـــا

فقد قيَّد فعل الحال المنفيّ بـ (لم)، وهي أداة تفيد بدخولها على الحاضر الدلالة على المضيّ، بدلالة عطفه جملة ماضية عليها في الشطر الثاني، وهي جملة (ولا عقّ)، وهي أصل دلالتها مع صيغة (فَعَلَ)، وهي هنا بمعنى (لم) تماماً، فهي شبيهة بنفي الماضي في قوله تعالى: ﴿فلا صدّق ولا صلّى﴾ [القيامة 75: 31]، أي: لم يصدّق ولم يصلّ، وإن كانت قليلة الورود بهذا المعنى(46).

ومن التراكيب المفرغة من الزمن ما يعرف بصيغة التعجب وهي المسمَّاة بالتعابير الإفصاحية المسكوكة التي تعبر عن الاندهاش والتعجب، وغدت أشبه بالمثل، وهي تراكيب تؤول إلى تركيب آخر مفرَّغ من الزمان، وأعني به مجيء الفعل على صيغة (فَعُل) على ما سنرى.

ويعضد قولنا بخلوها من الزمان أن شاعرنا عندما أراد تقييدها بزمن معيَّن أدخل عليها عنصراً لغوياً هو (كان) ومن ذلك أنه قال(47):

فأتـــاك ممـــتلكاً.. وجـــئتَ حيـــيَّةً

مـــا كـــان أروعَ في الـــوداعة منكمـــا

والأصل في التركيب: ما أروع وداعتكما، وقد جاء به على الأصل في قوله(48):

في كـــلِّ هيـــنمةٍ رســـيسُ جـــوى

مـــا أســـعدَ الـــشاني بآلامـــي

فشاعرنا يعي دور المورفيم (كان) في رفد الصيغة التعجبية بدلالة زمنية ليحافظ في قصيدته على سياق الحديث عن الماضي.

ويشبه الجملة الاسمية والتعجبيّة في الخلو من الزمن مجيء الفعل على صيغة (فَعُل)؛ وهدفه إثبات الصفة للموصوف من دون الإفصاح عن زمن ما، وهو صيغة قليلة جداً خاصة بالبناء الذي ذكرناه. وقد ورد ذلك في قول شاعرنا(49):

مَـــنْ ســـوانا يدفـــع الخطـــب إذا

عَظُـــمَ الخطـــبُ وهـــزَّ الجبـــناءَ

فصيغة (عَظُم) لا يراد بها زمنٌ معيَّن، وإنما يُراد إثبات عظمة الخطب في كل آن من دون التقييد بزمن ما.

وكثر في شعره مجيء التركيب مؤلفاً من:

إنّ + المسند إليه + المسند.

وهي ظاهرة تعرف بـ (الإنيَّة) نسبةً إلى (إنَّ) التي أكّد الفارابي إفادتها الثبات والدوام والكمال

والوثاقة في الوجود وفي العلم بالشيء، وتعني الوجود الأكمل وهي في اليونانية (أَنْ) و(أُونْ)، والكلمتان وظيفتهما التوكيد، ولذلك سمّوا الله (أُونْ) فإذا أرادوا غيره قالوا: (أَنْ). والفلاسفة تسمّي الوجود الكامل إنيَّة الشيء، وهو بعينه ماهيته، ولا تكون إلاّ في الإخبار(50).

وقد كثر استخدام شاعرنا لهذه الصيغة، ومن ذلك قوله:

أبا المظفّر إنّ سيفك ماضياً

تُشفى ببارق ثغره الأوجاعُ

فانهدْ بحزنك إن حزنك ساطع

شمخت بسحر جلاله الأضلاعُ

ومنه قوله(51):

وإنّي وَفْق مذهبها أخيذٌ

وإنّي وفق مذهبها تروكُ

وقوله(52):

وإنّي لأدري بما تلهجون

وما يَرعف الأدبُ الحاردُ

وقوله(53):

إنّي لأخجلُ أن أقول قصيدة

والقدسُ تحت سنابك الأشرار

ويلاحظ على شواهدنا السابقة مجيء المسند فيها اسماً، وبذلك تخلو الجملة عندها من الزمن، ومجيء بعضها فعلاً مضارعاً مقترناً بلام التوكيد التي تخلص الفعل المضارع للحال، وفي ذلك دلالة على أن المراد بـ (الإنيَّة) ههنا أن تكون مقيَّدة بالزمن الحال، وعلى أن ثبوت هذا المسند إلى المسند إليه ليس ثبوتاً دائماً بل في بعض الأوقات(54)، إذ المعلوم أن الفعل لا يأتي إلا والزمن جزؤه ومعناه.

وإذا تركنا التراكيب الخالية في الأصل من الزمن، أو تلك التي فرّغت منه لغاية قصد إليه الشاعر، ووقفنا عند الصيغ التي تنطق بالدلالة على الزمن وتفصح عنه = وجدنا شعره يتمتع بفضاء زمنيّ متميّز ينفتح على زمكانية ملحمية قوامها جمل فعلية مركبة، وزمكانية إرهاصيّة تستند إلى جمل قصيرة فعلية أمريّة أو مضارعيّة، تشكل الفضاء المستقبلي للنص، وترتكز على إحداثيات السيرورة اللاحقة لحركية النص من خلال تمثّلها في الزمن المستقبلي الذي يصنعه المخيال.

ونقف كذلك على حركة زمنية موّارة في قصائده، تستخدم مركّبات زمنية كثيرة تؤكد خطأً من اتّهم لغتنا القومية بالقصور في التعبير عن حالات زمنية مختلفة، وبأنها ليس فيها إلا صيغ زمنية ثلاث هي:الماضي، والحاضر، والمستقبل. والحقيقة أنَّ هذه الأزمنة هي التي يطلق عليها الأزمنة المطلقة في اللغة، عنها تتفرَّع أزمنة أخرى متعددة.

فالصيغ الثلاث المذكورة آنفاً صيغ قاصرة وحدها في الدلالة على الزمن، ولكنّ تضافر قرائن أخرى في التركيب الأسلوبي يؤدي إلى تنوّع الدلالات على الزمن. وكأن القائلين بذلك القصور في لغتنا " توهّموا أنّ هذه اللغة نشأت في صحراء خاوية لا قيمة للوقت عند أهلها"(55).

واللافت للنظر في شعره سيطرة صيغة الماضي التام (فَعَل) على شعره، وكثرة دورانه فيه، ولعلّ العلّة في ذلك أن هذه الصيغة:

1 - تشير إلى الحدث التام الفعلية لا الزمنية.
2 - أنه الأكثر إقداراً على سرد الحوادث الماضيات.
3 - لأنه أكثر طواعية في ذكر المآثر والمفاخر.

وهذا ما يؤكد أهمية الماضي في الذهنية العربية في كل عهد من عهودها، إذ " هو مستودع المفاخر والأنساب، والثارات والسوابق والذكريات"(56).

فصيغة (فَعَل) ذات دلالتين هما:

1 - الدلالة على تمام الحدث إذا فرغت من الزمن.

2 - الدلالة على تمام انتهاء الحدث في الزمن الماضي إذا دلت على زمن(57). ويطلق بول كراوس على هذه الصيغة اسم (perfect time) وتعني التام المنتهي الواصل إلى تمام فعليته(58). لنستمع إليه يقول في قصيدة بعنوان: (أسامة بن منقذ)(59):

هـــذا ســـلاحكَ: صــارمٌ ويـــراعُ

خـشعت لوقـع صـداهما الأسمـاعُ

أنـتَ ابـن بجـدتها وفـارس حلـبةٍ

عرضـت.. وأنـت الـسيّد الطّــلاّعُ

عجمـتْك عاديـةُ الخطـوب فلـم تـنلْ

مــن شــفرتيك كــتائبٌ وســباعُ

سـكنت بـشاشتها الـنفوسَ وهيمنتْ

في كــل سمــع وهــدةٌ ويفــاعُ

ريعــت ممالــكُ.. واسـتبيح ذمارهــا

وأتـــى علـــى مخـــزونها الإدقـــاعُ

شـرّقْ وغـرّبْ مـا استطعت فلـن تـرى

إلا الأســى تــشرى لـــه وتُـــباعُ

وقال في قصيدة بعنوان (وردتان)(60):

قـــدّمتْ لـــي وردة وابتـــسمتْ

آه مـــا أحلـــى ابتـــسام المقـــلِ

وردةٌ مـــن ســـحرها عابقـــةٌ

أوجـــزت كـــل معانـــي الغـــزل

ويستعين شاعرنا بهذه الصيغة في السرد من جهة، ويخرج بها من الدلالة على الماضي إلى الدلالة على الحاضر، نحو قوله في تكريم الدكتور عبد الرزاق الشققي بعد عودته إلى حماة(61):

عـادتْ بعودتك الحياة جميلةً وزهتْ حماهْ

يـا ألفَ أهـلاً بالـربيع النضْر يغمرنا سناهْ

غنتْ لمقدمه الطيور.. وزغردت لُعْسُ الشفاهْ

وهفـت إليه قلوبنا شوقاً وأشـرقت الجباه

ورنت لطلعته عيون المجد تقبس من عـلاهْ

فالنص موّار – كما هو واضح – بالأفعال، فكل شطر يضمّ فعلين ماضيَيْن شكلاً وصيغة، ولكنهما دالان على الحال معنى ودلالة.

وتأتي صيغة (يفعَلُ) في شعره معبِّراً بها عن جملة من الأمور، منها: الاستحضار، والاستمرار، والتردّد، والتجدد، والتعبير عن الحقائق والعادات والتجارب.

وقد سمّى بول كراوس هذه الصيغة (imperfect) ويعني بها الصيغة الدالة على عدم تمام الفعلية لا الزمانية. ولكن الحقيقة أن هذا يكون في الصيغة الصرفية لا النحوية، لأن دلالة الصيغة الفعلية على الزمن أو عدم دلالتها عليه مرهونة بالسياق فقط(62). يقول في قصيدته (وجيه البارودي حاجاً)(63):

يـــضمّ إلـــيه مَـــنْ يهـــوى قريـــباً

ويلـــثم مبـــسم الحجـــر الـــرّطيب

وعـــند مقـــام "إبـــراهيم" يعـــنو

إذا صـــلّى لغفّـــار الذنـــوب

ويـــشرب مـــاءَ زمـــزمَ فهـــي أشـــفى

لمـــا في الـــصدر مـــن هـــمٍّ مـــذيب

وفي "عـــرفات" يدعـــو ثـــم يدعـــو

ويجـــأر بالـــدعاء إلى المغـــيب

ويـــرجم في "منـــى" "إبلـــيس" حتّـــى

يـــراه هاربـــاً بـــدم صـــبيب

ويدفـــعُ كـــل مـــشّاءٍ بـــسوءٍ

ويـــصفع كـــلّ همّـــازٍ مـــريب

وقوله مستحضراً ذكرياته الماضية عبر تقنيّة فعل الحال، مع التقييد بجملة الحال أيضاً(64):

أَلبـا الحسـان – وهـنَّ مـن

غَـيَرٍ ومـن صَـيَرٍ – رويـنا

يـرفُلْنَ لا أزهـى حلـيَّ

ويمسْنَ لا أشـهى فـتونا

ويـضعْنَ في لـيل الهـوى

خفـراً نـذرت لـه العـيونا

وأمَّا الزمن المستقبل فقد عبَّر عنه بطرق متعدِّدة، منها:

صيغة الأمر، نحو قوله:

مُدِّي جسور اللظى المشبوب واختصري

مسافة الشوط بين المجد والحجر

مـدِّي وينـتفض الـتاريخ مـن خجلٍ

عصر الفجاءات في كفيك فاعتصري

2 - **نفي الحال**، نحو قوله(65):

لـك في ذمَّـة الـبلاد أيـادٍ

لـن نوفِّـي جميلَها اليوم شـكرا

وقوله(66):

حاشـا.. فمـثلك لـن يقـرُّ علـى الأذى

طـوعاً.. وحاشـا شـاعراً ينـصاعُ

3 - **التقييد بقرينة الظرف**، نحو قوله(67):

وقالـوا: قـد يحـج غـداً وجـيهٌ

علـى جَمَـلٍ خـرائِهُ نجـيب

أو قوله(68):

أبداً تبقى على الدهر معانيك الحسان

4 - **صيغة القسم**، نحو قوله:

أنـا واحـدٌ مـن أمـةٍ عـربية

زحمت بمنكبها السماك المرْزما

آلى لينـتقمنَّ للـشعب الـذي

أضحى شريداً في العراء مقسَّما

فنون التوكيد خلصت الفعل (ينتقم) للمستقبل حصراً.

5 - **تصدير الفعل الحاضر بقرينة استقبال، كالسين وسوف**، نحو قوله(69):

فقلـت لهـم: أجـلْ.. سـيحجُّ حجـاً

فـريداً عـند عـلاَّم الغـيوب

وسـوف يطـوف حـول البـيت سـبعاً

طـواف مـسبِّحٍ باسـم الحبـيب

وعـندَ "صـفا" و"مـروة" سـوف يـسعى

لأنَّ السعيَ من تقوى القلوب

وقد يقيِّد الفعل الحاضر بقرينتي استقبال نحو قوله:

أبداً ستظلّ نداء تسمعه الأجيال المسحوقة(70)

6 - **تصدير الفعل الحاضر بـ (أنْ) المصدرية**، نحو قوله(71):

كـنَّا نـؤمِّل أن تعـيشَ وأن تـرى

مجـد العـروبة في الـسما يـتعالى

فقد جاء بـ (أنْ) المصدرية، وهي حرف مصدري يخلص الفعل الحاضر للدلالة على المستقبل.

7 - **استخدام ألفاظ خاصة بالمستقبل**، نحو(نحلم)، و(نؤمل)، و(ودّ)، نحو قوله(72):

وتـودُّ لـو عـاد الـشبابُ كأمـسه

يهَـبُ الحـياة نـضارةً وجمـالا

والفعل (ودّ) يأتي بعده حرفان مصدريان هما (أنْ) و(لو)، وكلاهما يدلّ على الاستقبال.

8 - **التركيب الدعائي**، نحو قوله(73) في قصيدته التي يرثي بها جمال عبد الناصر(74):

سلمتْ يداك.. بنيت خيرَ بناء

وجزاءُ ما أسلفت خيرُ جزاء

وقوله(75):

رحم اللهُ رجالاً زحفوا

للمنايا ورعى الله النساءَ

ومجيء أفعال الدعاء (سلمَ، رحم، رعى) في صيغة الماضي – مع دلالتها على المستقبل مشعرة بقوة الأمل في الاستجابة، فكأن ما يرجى قد كان وأصبح محقق الاستجابة(76).

أسلوب الشرط المقترن بـ (إنْ) أو(إذا) و(لو) وأساليب الاستفهام، والعرض، والتحضيض، والرجاء، والتمني، والنهي..والأمثلة على كل منها كثيرة.

وتتفرّع عن الصيغ الزمنية الرئيسة الثلاث (فَعَلَ، ويفعل، وافعل) صيغ كثيرة، منها:

1 - **الماضي القريب من الحاضر**، نحو قوله(77):

زدني فقد ندّيتَ أحلامي

يا مخصباً بالحبّ أيّامي

فالحرف (قد) يفيد تقريب الماضي من الحال وتوكيده، ورأى بعضهم أنها تفيد التوقع في المستقبل، وعليه خُرِّج قول المؤذّن عند الإقامة: قد قامت الصلاة. يقول الكفوي: " الفعل الماضي يحتمل كل جزء من أجزاء الماضي، وإذا دخلت عليه (قد) قربته من الحال، وانتفى عنه ذلك الاحتمال"(78).

2 - **الماضي الاستمراري التعوّدي التجدّدي**، وتركيبه الزمني يتألف من فعل الكينونة (كان)+ الفعل الحاضر، ومن الأمثلة على ذلك قوله(79):

كنّا نؤمّل أن تعيشَ وأن ترى

مجد العروبة في السماء يتعالى

أو قوله(80):

حبُّ الفنون غرسته في أنفسي

كانت ترى الفن الرفيع خيالا

ومن ذلك التركيب الذي تتصدّره (كلّما)، نحو قوله(81):

كلّما طاف ذكرها في خيالي

جددت صبوتي لماضي العهود

فالزمن مع (كلّما) زمن سياقي، يأتي على أنواع، منها الماضي الاستمراري، والمستقبل الاستمراري، والمطلق الاستمراري،لأن هذه اللفظة " تحرّك الزمن إلى زمن متحرّك في الفضاء الزمني الشامل، في الماضي بحركياته ، في الحاضر، في المستقبل"(82).

3 - **الزمن الماضي المتصل بالحاضر**، وهو المؤلف من: ما يزال+ يفعل.

ومنه قوله(83):

نحن في الشام جراحٌ لم تزلْ

ملءَ عين الدهر تأبى أن تساوم

4 - المستقبل المقاربي: وصيغته (يكاد+ الفعل الحاضر)، ومنه قوله(84):

فأطرقُ مهزوم الرجولة خائراً

أكادُ بظلي يا منى النفس أعثرُ

فصيغة (أكادُ) المضارعة إذا وليها الفعل المضارع دلّت على المستقبل القريب من الحاضر، وعلى قرب وقوع الحدث في الحال، ولهذه العلة جرّد خبرها من (أنْ) المصدرية، لأنها تصرف الكلام إلى الاستقبال(85).

5 - **الحال الحكائي**، أو الحال في الماضي(86): ويأتي في صيغة(يفعَل)، وهو كثير الاستعمال في عصرنا الحاضر، وهو دالّ على الوقوع في الماضي لا على الوقوع في الحال، وفائدة هذه الصيغة استحضار الصورة كأنها تقع أمامنا، ويعتمد عليها المؤرخون والقصّاصون. وقد سمّاها نحاتنا القدماء (حكاية حال ماضية) فـ " كأنها عبّر عنها في حال وقوعها بصيغة المضارع كما هو حقّها، ثم حكى تلك

الصفة بعد مضيها"(87). وقد عكس (فندريس) المفهوم فجعل الماضي الذي يعبّر به عن الماضي مقابلاً لما سمّي حكاية الحال عند النحاة، وسمّاه (الحاضر التاريخي)(88).

ومن أمثلة ذلك قوله(89):

الميادينُ التي تعرفنا

أنكرتنا مذ رأتنا فرقاءَ

فجاء بالفعل (تعرفنا) مريداً به (عرفتنا) بدليل أنه قال في الخبر (أنكرتنا) لأنه يريد استحضار ماضٍ مدللاً على حضور دائم لهذه الأمة.

6 - الحاضر الحالي والاستمراري: وصيغته مؤلفة من (لا) النافية+ الفعل المضارع، ومنه قوله(90):

لا أحبُّ الهوى على القرب والبعد بلا لذة ولا إمتاع

نخلص مما تقدّم إلى جملة من النتائج، لعلّ من أهمها:

1 - تعددّت القرائن اللفظية الدالة على الزمن، بين أسماء دالة دلالة مباشرة، وأخرى موحية بها إيحاء، وبين أسماء وأدوات.

2 - وعي الشاعر التام بقضية الزمن، وكثرة ترداده لها.

3 - اقتداره على التعبير عن المستويات الزمنية المختلفة، بأساليب نحوية مختلفة تتطابق مع الزمن الذي يريد التعبير عنه.

4 - تداخل الأقسام الرئيسة الثلاثة للزمان: الماضي، والحاضر، والمستقبل، وتفاعلها، وهذا التداخل هو الأمر الطبيعي في نسيج النص الشعري، إذ يستحيل توازي هذه الأزمنة فيه.

الهوامش:

(1) توامة، عبد الجبار: الفعل في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، جامعة حلب، 1406هـ/ 1986م، ص 27.

(2) موسوعة لالاند، ج3، ص 1433.

(3) الزمان الوجودي، ص4، ح1.

(4) توامة، د. عبد الجبار: زمن الفعل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ط1، 1994، ص 2.

(5) المرجع السابق، ص2.

(6) المرجع السابق ،ص2.

(7) حسان، د. تمام: مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1974م، ص 245.

(8) المطلبي، د. مالك: الزمن واللغة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ط1، 1986م، ص 88و89.

(9) الزمن واللغة،مرجع سابق، ص 91.

(10) العقاد، عباس محمود: الزمن في اللغة العربية، مجلة مجمع اللغة العربية، القاهرة، مج 14، ص 37 ،39.

(11) فكرة الزمان عبر التاريخ ، مستشار التحرير: ولسون، كولن، ترجمة فؤاد كامل، مراجعة: شوقي جلال عالم المعرفة، ع 159، الكويت، 1992م، ص 8.

(12) فكرة الزمان، مرجع سابق، ص 16.

(13) وجهك المستبد، ص 32. وانظر: أسفار ابن أيوب، ص 45.

(14) في ملكوت الحب، ص 64 و65.

(15) اللهب الأخضر، 36.

(16) المرجع نفسه، 36.

(17) في ملكوت الحب، ص 73.

(18) وجهك المستبد ، ص 34. وانظر: ص 77أيضاً.

(19) نفسه ص 34.

(20) نفسه ص 60.

(21) في ملكوت الحب، ص 12و13.

(22) اللهب الأخضر، ص 19.

(23) في ملكوت الحب، ص 73.
(24) المرجع نفسه، ص 36.
(25) وجهك المستبد ، ص 78.
(26) المرجع نفسه ، ص 106.
(27) أسفار ابن أيوب، ص 46.
(28) أسفار ابن أيوب، ص 39.
(29) المرجع السابق ، ص 38. وانظر: وجهك المستبد ص 38، و55.
(30) اللهب الأخضر، ص 56و57.
(31) المرجع نفسه ، ص 37.
(32) وجهك المستبد، ص 17.
(33) تـوامة، د. عـبد الجـبار: زمـن الفعـل، ديـوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994م، ص 37.
(34) انظر المرجع السابق، ص 4.
(35) زمن الفعل، مصدر سابق، ص 7.
(36) الجوزية، ابن قيم: بدائع الفوائد، إدارة الطباعة المنيرية، القاهرة، 1327هـ، ط1 تصحيح محمد بدر الدين النعساني، مطبعة السعادة، القاهرة، ج1 ، ص 4: 1019.
(37) الكفوي، أبو البقاء: الكليات، حققه د. عدنان درويش ومحمد المصري، وزارة الثقافة، دمشق، ط2 ، 1981 :5 143.
(38) أسفار ابن أيوب، ص 39.
(39) أسفار ابن أيوب، ص 17
(40) المرجع نفسه، ص 15.
(41) وجهك المستبد، ص 55.
(42) الأصفهاني، الحسين بن محمد: معجم مفردات ألفاظ القرآن، ، أعده للنشر د. محمد أحمد خلف الله، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1970، ص 6. وانظر: الكليات، مرجع سابق، ج1، ص 26.
(43) جطل، د. مصطفى: نظام الجملة عند اللغويين العرب في القرنين الثاني والثالث للهجرة، جامعة حلب، 1982، ص 508.
(44) المرجع نفسه ،ص508.
(45) اللهب الأخضر، ص 20.
(46) انظر: ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد صقر، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 3، ص 548.
(47) اللهب الأخضر، ص 20.
(48) في ملكوت الحب، ص 21. وانظر: أسفار ابن أيوب، ص 15.
(49) اللهب الأخضر 5 ص 39.
(50) الفارابي : الحروف، حققه محسن مهدي، دار المشرق، ط2، 1990، ص 61. وانظر آل ياسين، جعفر: الفارابي في حدوده ورسومه، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1985م، ص 110.
(51) وجهك المستبد، ص 57.
(52) المرجع نفسه، ص 19و58..
(53) اللهب الأخضر، 49. وانظر: أسفار ابن أيوب ص 14.
(54) الكليات، مصدر سابق، ج5، ص 269، 257.
(55) العقاد، عباس محمود: الزمن في اللغة العربية، مرجع سابق، 14: 38.
(56) المرجع السابق،14: 39.
(57) الزمن واللغة، مرجع سابق، ص 69.
(58) المرجع نفسه ، ص 69.
(59) وجهك المستبد ، ص 71، وما بعدها.
(60) في ملكوت الحب، ص 13. وانظر: اللهب الأخضر ص 15 وما بعدها، وفي ملكوت الحب، ص 49 وما بعدها، وص 55، ص 67.
(61) أسفار ابن أيوب، ص 37.
(62) الزمن واللغة، مرجع سابق، ص 70.
(63) وجهك المستبد، ص 92 و93.
(64) أسفار ابن أيوب ص 88. وانظر ص 53. واللهب الأخضر، ص 36، 96.
(65) اللهب الأخضر، ص 118.
(66) وجهك المستبد، ص 77.
(67) المرجع نفسه ، ص 92.
(68) في ملكوت الحب، ص 25.

(69) وجهك المستبد، ص 92.
(70) في ملكوت الحب، ص 42.
(71) المرجع نفسه ، ص 60.
(72) المرجع نفسه ، ص 58.
(73) اللهب الأخضر، ص 85.
(74) المرجع نفسه ،ص42.
(75) اللهب الأخضر، ص 42.
(76) الحمصي، د. محمد طاهر: من نحو المباني إلى نحو المعاني، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 2003، ص 124.
(77) في ملكوت الحب، ص 21.
(78) المرجع نفسه ، ، ص 61.
(79) المرجع نفسه ،ص60.
(80) في ملكوت الحب، ص 57.
(81) اللهب الأخضر، ص 121
(82) المرجع نفسه ، ، ص 109.
(83) أسفار ابن أيوب،ص39.
(84) في ملكوت الحب، ص 39.
(85) نظام الجملة، مرجع سابق، ص 44.
(86) توامة، زمن الفعل، مرجع سابق، ص 93.
(87) الكليات 5،مصدر سابق،ص 319.
(88) فندريس: اللغة، ص 171 عن الزمن واللغة، مرجع سابق، ص 171.
(89) اللهب الأخضر، ص 35.
(90) في ملكوت الحب، ص 81.

❑❑

(أعاصير في السلاسل) للشاعر سليمان العيسى..

(الخطاب القومي.. الخمسينيات أنموذجاً..)

❑ يوسف مصطفى *

لم يغن شاعرٌ القومية العربية، ومسألة التقدم كما غناها شاعرنا الكبير /سليمان العيسى/ ولد في ربوع قريته /النعيرية/ أنطاكية، ومن ضفاف العاصي في ذلك الزمان، بدأ هذا النبض الشاعري الكبير حاملاً دفءَ المكان، وصفاء السماء، ومفردات الماء، والهواء، وصحوة الحياة، والأمل. خلق ليكون شاعر العروبة بإحساسها، بعمقها، بتاريخها، بأبطالها، بحضورهم الإيجابي في الذاكرة والتاريخ.. شاعر الشعب، والفقراء، والمحرومين، والمناضلين، والثائرين.. كلماته، ولغته مترعة بالحياة، ونبض الثورة، عبر الحروف، والكلمة، وسيلها الثوري الجارف، المليء بالمصداقية، وبلغة خاصة في الخطاب القومي وتداعياته الأصلية.

مقاربتي اليوم هي لديوانه /أعاصير في السلاسل/ الصادر بطبعته الثالثة عن دار العلم للملايين عام /1963م/ وهو العمل الشعري الثاني في أعماله في الخمسينات بعد ديوانه الأول (مع الفجر).. في عتبة العنوان: (أعاصير في السلاسل).. فالأعاصير رمز للتمرد، وللثورة على الظلم، والمحتل الغاصب، سواء كانت السلاسل تعني قيد السجون، أم تعني سلاسل جبال الوطن العربي، والجبل رمز للارتفاع، والأنفة، والنضال.. فأداة الثورة هو الشعب، وثواره، ومناضلوه.. في جبالهم، وفي سجونهم.. فعتبة العنوان /إخبار ثوري/.. أو استشراف ثوري، أو الإيحاء باليقظة الوطنية، والقومية، في المكان، وضد القيد.

حمل العنوان: الثقة الإخبارية، وتأكيدية المناضل الواثق.. فكانت سقف الأعاصير، ومساحة المكان.. غنى المحيط، والخليج.. غنى ثورة الجزائر، ومعارك السويس 1956م، وروائعه في جول جمال، بواكير اللقاء النضالي السوري المصري ذهبت على كل لسان، وشكلت رافعة نهوض قومي، ونشيد الإنشاد في خمسينيات تلك الزمان.

يقول:

أرضُنا تقبرُ الغُزاةَ وتخضَرُّ
على الدَّهرِ أرضُنا السَّمحاءَ
يا شهيدَ الصَّباح أيُّ مصيرٍ
واجهتهُ الجريمةُ النَّكراءُ
ولدتْ أمتي فللعطرِ تاريخٌ جديدٌ
وللرَّبيعِ ابتداءُ

---

* كاتب وباحث سوري.

لنْ نضلَّ الطّريقَ للوحدةِ الكُبرى

صــوانُ القــبورُ والــشُّهداءُ

القـصيدة الأولى في ديـوانه: (**أعاصـير في السلاسل**).. كانت بعنوان (**إلى القارئ العربي**).. ص35 من الديوان:

إذا ألهبتْ قدميكَ الـرِّمالُ

وضجَّ بكَ الظَّمأُ المُحرقُ

إذا لفحتْكَ رياحُ السَّموم..

فكدتَ على وهجِها تُصْعَقُ؟

إذا ما عصى شفتيكَ البيانُ

وجفَّ من الجهدِ ما تهرف

إذا كمَّ فاكَ غبارُ الطّريقِ

ورحتَ.. بسعفتِهِ تُشرِقُ

وظلَّ خيالُ الغديرِ البعيدِ

على جانبيكَ.. شذىً يعبَقُ

وظلَّت رغائبُ جيلٍ جديدٍ

بصدركَ فوّارةً تشهَقُ

فأنت الذي شدَّ قيثارتي

وأنتَ.. بأوتارِهــا.. تُنطقُ

في قراءة مساحات هذا النص نقف عند الأمور التالية:

في فنية النص حمل العنوان عتبة نصية متقدمة (أعاصير) وما تعنيه من ثورة، وتحطيم واقتلاع يتم.. هي في سلاسل السجون، وسلاسل الجبال، هي في تحطيم القيد، وامتداده على مساحات المكان.

أما الروعة الإطلالية فكانت في لغة /النظام الشرطي/ ونظام الإعادة فيه. تأكيداً، وتوسيعاً في مساحات الشرط. /إذا ألهبت قدميك الرمال/. إذا لفحتك رياح السموم - إذا ما عض شفتيك البيان - إذا كم فاك غبار الطريق/ الخ.

في البعد الاستحضاري للجمل الشرطية أحضر الشاعر: الرمال الملتهبة، رياح السموم، تعثر البيان، غبار الطريق، عبر السعير، الغدير البعيد، وإكمالها الصوري ضج الظمأ المحرق، على وهجها تحرق، وجف الجهد، بغمغمه يخفق، خيال الغدير، شذى يعبق.

كل هذا النمط الاستحضاري الصوري هو مساحات لمعاناة الشعب، في المكان والزمان، في الرمال، في الهواء، في الحركة، في النطق وأخيراً في القلب والداخل، والرغائب الجياشة في الصدر.. إذا كنت يا شعبي العربي كل هذا أو بعضه فأنت صانع شعري، ومفجر إلهامي، ومغني أناشيدي وبياني.. شعري منك، وإبداعي منك، وإليك. مجاهدوك، محروموك، جائعوك، مكبلوك، هم قاموسي وهم لغة بياني..

وضع /سليمان العيسى/ في مدخله القصيدي هذا معادلة الشرط والجواب.. أ.ت يا شعبي كل هذه المعاناة.. وبالتالي الطبيعي أن تكون نشيدي وأوتاري، وقيثاري، والقيثارة أداة شعبية للغناء، وللبوح، وكم نظمت على ألحانها، ملامح البطولة والفداء وغنيت في الندي والمضافات فكانت ألحانها ضمير الشعب، وأصداء الخلاص، والتحرير.

هذه الشرطية، ومفرداتها ثم جوابها هي: لغة تعبيرية خاصة في /شعر سليمان العيسى/ وأسلوب الشرط له تأسيسه، وتوليده في لغتنا العربية، وله تذكيره، ويحمل عبرته، وتجربته.. إذا اجتهدت تنجح.. أيان تسافر تجد رزقاً وعملاً.. إن أخلصنا في عملنا ارتقت أوطاننا، وهكذا /سليمان العيسى/ يضع باقة الشرطية ليجد الجواب في شد القيثارة، ونطق أوتارها، وغنائها الأصيل. الأروع في هذا النص الثوري، المقاوم، والشعبي والطبقي في الخطاب هي الخاتمة:

إذا لمْ أكــنْ زفْــرةً ترتمــي

بقلــبكَ.. أو جــذوةً تحــرُقُ

فمـزْقٌ نـشيدي.. ودعـهُ يبيـدْ

علـى نغـم غـيرُه يخلَـقْ

سـنهتفُ حتـى نـشقّ الـصَّباحَ

ويغـرقُ في وهجـنا المـشرقْ

يكمل الشاعر نصه الشرطي بلغة الزفرة ترتمي في القلب، والجمرة التي تحرق موضعها.. إذا لم أكن ذلك فمزق هتافي، ونشيدي.. وليذهب، ولكن إلى أين؟.. إلى تراكم غنائي وصيحات جديدة تتحلق، وتبدع ما أريد، إنه تراكم النداء، والثورة، وكل تراكم سينتج النوع الجديد.

أما أقفال القصيدة: (**سنهتف حتى نشق الصباح**) فهو الدعوة الدائمة للثورة، والاستمرارية، وعدم اليأس، فلا بد لليل أن ينجلي. والصباح رمز للخير والضوء. بهذه اللغة، بهذا النوع من الخطاب الشعبي، الجماهيري، لكنه القومي في بنيته، وبنائه، وإيقاعه، وصوره، وأمله، وشرطه، وحزمه، كانت لغة: ضج الظمأ، وهجها يصعق، بغمغمة يخنق، الخطر المطبق، فوارة تشهق جذوة تحرق، مزق نشيدي. نشق الصبح، كلها لغة حملت ثوريتها، واحتراقها، ودويها الكفاحي، فالضجيج، والوهج، والغمغمة، والخطر، والجذوة، والحرق، والشق.. كلها تعابير حركية تنتمي إلى التمرد، والعنفوان، والتحدي كان هذا النمط اللغوي قائم في الخطاب السياسي المناضل في الخمسينيات، يخاطب العاطفة، والإحساس، والتاريخ القومي، وموقع المعاناة، ويهدف التثوير، والتمرد، والشحن العقائدي والنضالي.

كان يحمل فطرة الحماس، وصدق الداخل عند /سليمان العيسى/ وقاموس النضال الوطني، والقومي. وخطابه الجماهيري ولعل /سليمان العيسى/ هو رائد هذا الخطاب، ومبدعه

العقائدي إضافةً إلى /أبي القاسم الشّابي/ الذي لم يسعفه العُمر فرحل باكراً وآخرون أيضاً قدّموا الكثير.

في خطابه القوميِّ اشتغل الشّاعر /سُليمان العيسى/ على مفاهيم البطولة، الثّورة، التّمرد الجماهيري، تكسير القيد. في خطابه التحريضي الثوري الجماهيري كان يستحضرُ القيمَ العربيَّةَ، والشِّيَمَ العربيَّةَ، وخطاب الثقة بالنفس لديه كان مصدره الإيمانية العروبيَّة الصَّافيةَ التي ترتقي في سلّم الصَّفاء، والعذرية، والمقدس القومي.

استحضر حرب /صلاح الدين، وحطين، وعبد الرحمن الدَّاخل، وخالد بن الوليد، وعبد المنعم رياض/ وشهداء حرب تشرين:

تشرينُ أمطارُك الخضر التي غسلتْ

أعمارَنا لم يكنْ بالأمسِ لي عُمُرُ

فكرةُ الولادة الخصيبةِ الجديدة.. فدماءُ شهداء تشرين أعادت إثبات الذات القومية، وأعادت الإحيائية، بعد ليل هزيمة حزيران الأسود. لم يكن /سُليمان العيسى/ إلاَّ في موقع الأمل بنهوض الأمة.. حتى في حواراته الأخيرة كان واثقاً من نهوض الأمة رغم ما يعتري الواقع العربي. لذلك كان خطابُ الغد لديه هو خطابُ الأمل. يقولُ في قصيدة /غُدنا/ وهي مهداة (إلى المؤمنين بالغد العربيِّ السائرين إليه بالشوك والنار): ص /136/ من الديوان:

أكادُ بينَ ثنايا الغيبِ.. ألمحُهُ..

دفقاً من النُّورِ فوقَ الأرضِ نسفحُهُ..

بالشِّعرِ والحبِّ، يُمنانا توشحُهُ..

وللبطولةِ.. ملءُ الخُلد مسرحُهُ..

أكادُ خلفَ ضبابِ الغيبِ ألمحُهُ..

الحديث هنا عن الغد العربيِّ المأمول.. يراه الشّاعرُ في ثنايا الغيب.. هو يلمحُهُ، بالإبصار العيني حاصلٌ وقادم، جاء الغدُ البطليُّ يحمل كبرياءه، ودفق نوره يحمل مشعل إضاءةٍ للوطن، للعروبة القومية، ورسالتها.. قدَّم الشاعر صورةً رائعةً لمشاعل النور في الخطاب المألوف نقول: نرفعُ مشاعلَ النُّور. تتألقُ منارات النُّور، يسطعُ نورُ السَّماء. أما بطلُهُ

القادمُ، وغدُه المشرقُ فيحمل ماء النُّور ودنانه ليدفقَ النُّور على الأرض. إنَّها الإضاءةُ الأرضيَّةُ، إنَّها السِّقاية النُّوريَّةُ للأرض، وطبيعيٌّ الأرضُ بشعبها وساكنيها. إنَّها نهرُ النُّور، والنِّضال، والتحرر، يتدفقُ بطولةً تملأُ مسرحَ الأرض.. والبيتُ الأخيرُ حملَ تأكيديةَ الرُّؤية، وثقتها.

في انتقالٍ نوعيٍّ في الشَّكل الشِّعريِّ، والقافية في هذه القصيدة /المخمَّسة/ يقول:

يا موجة منْ يمينِ الله تنسكبُ.
يمورُ في جانحيها الظلُّ واللَّهبُ
الشاطئُ العطشُ الملهوفُ يرتقبُ..
فلتنخلعْ دونَكَ الأستارُ والحجُبُ..
وليتصلْ من جديدٍ بيننا نسبُ.

إذا كانت /دفقُ النُّور/ وانسيابها الأرضيُّ هي سمةُ المخمَّسة الأولى..

لكن الخطاب في الثانية هذه، /للموجة/ لكنَّها المنسكبة من يمين الله إنَّها الموجةُ السَّماوية الإيمانيَّةُ الرِّسالية الصَّادقة هبطتْ شواطئنا تحمل في جانحيها الظلَّ، واللهبَ.. تحملُ ثنائية التمرد والهدوء، والنار، والأفياء، والأنداء، والظِّلال.. هي نارٌ على الأعداء، وأنداء، وظلال للشَّعب، وكادحيه... الشَّاطئُ ينتظرُها.. إنَّها الموجة السَّماوية الإشراقية الهابطة الفاعلة إيماناً بالشَّاطئ، وبركة تقديس مائه. بعمادةِ الخلاص بطيبُ طهرها السَّماويُّ. إنَّها الغد الموعود، وثُوَّارُهُ، ومناضلوه، وقد وصلوا الشَّاطئَ، وشقُّوا ظلام الليل بأنوارهم، وحجبه بضيائهم.

إنَّها موجة الوصال بين الأقطار، والتُّخوم وفتح الحدود، وانفتاح الأوطان على بعضها، على ترابها، على آمالها.. هذه هي موجةُ الغد، وأملها الاستشرافيُّ، والإشراقيُّ عند /سليمان العيسى/.. إنَّها جهود المناضلين، وصيحاتُ الأبطال.

يعرِّج الشَّاعرُ على صورة أملية ثالثة في رؤية الغد:

غداً يطلُّ.. على أحلامنا الأبدُ
ويُسكِرُ الرَّوضَ زهوا لحنُنَا الغَرِدُ
لنْ يجتذي النُّور من في قلبِهِ ولدوا

قدَّم الشاعر هنا صورة أخرى للغد هي صورة الأبد، والدَّهر، والأزلية، والبقاء، وبالمحصلة الوجود (غداً يطلُّ.. على أحلامنا الأبد).. الأبدُ بدلالة الزَّمن والأيام.. نقولُ في مثالنا الشعبي: (فلانٌ أيامهُ جاءت)..

وهنا يقولُ الشَّاعر: غداً تطلّ أمانينا وما نشتهيه في أيامنا، ودهرنا الجديد، وزمننا العربي صنعناه بجهادنا، ودمنا.. أيام النضال، ودهره، وليست أيام الحظِّ، والصُّدفة.. إنَّهُ الدَّهر الذي تصنعه الشُّعوب /في زمن الشعوب/..

في تقديمه لنمطِ الرِّسالةِ العربيَّة، رسالةَ الجيلِ، والغدُ العربيُّ الجديد يقول:

غدي طيوبٌ على الآفاقِ ننشرُها
وشعلةٌ في طريقِ الخُلدِ نصهرُها
ونحنُ إنْ تُجدِبِ الدُّنيا، سنشعرُها
بدفقةِ الحبِّ، والإيثارِ، نغمرُها.
تدري الرِّمالُ الصَّواري من ينضرُها

غدنا القادم المأمول عطر إنساني يرش على آفاق الدنيا، وشعلة في طريق والمجد.. تخصب الدنيا، وسيخضر جدبها، وسنسقي الرمال الظمأى من سحابة غدنا الموعود.. إنها رسالة الخضرة، والماء، والجمال، والمحبة الإنسانية الكونية.. ليست رسالة الانكفاء، والعزلة والتعصب هكذا كان /سليمان العيسى/ يرى معنى العروبة ورسالتها، وهوية انتمائها الإنساني.

خاتمة هذه المخمسة الشعرية:

غدي سأحياكَ منذُ اليوم مُبتَسِمَا
حقيقةً كنتَ ملءَ العين.. أم حُلُمَا
لا يحفلُ اللَّهبُ الطَّاغي إذا احتدما
تهللَ الكونُ من حواليهِ أم قَتُمَا
حسبي تمردُ جيلٍ في دمي اضطرمَا

الابتسامة هي عنوان الغد القادم.. اللهب الطاغي سيشق ضياءه الكوني.. أغاب بدر الكون أم حضر.. فتمرد الجيل هو الذي سيصنع النهار، وموجه سيكتب التاريخ والقدر الجديد:

يا موجةً تصنعُ التّاريخَ والقدَرَا
طيري إلى الشّطِّ، ملَّ الشطُّ منتظِرَا

قدم الشاعر الكبير /سليمان العيسى/ في النصين السابقين (إلى القارئ... وغدنا) خطاباً شعرياً اتسم بالثورة، والتمرد، والنار، والنور، والأمل القادم. كانت مفردات النصين من قاموس الثورة والثوار: الظمأ المحرق، رياح السموم، غبار الطريق، عبر السعير، الخطر المطبق، مزّق نشيدي، نشق الصباح.

هذه الاستحضارات الصورية لنص /إلى القارئ/ حملت ألوان النار، والظمأ، والسموم، والخطر، لتقول: هذا هو الواقع، هذا ما يحتاجه الواقع. هذه أدواته، أما نص /غدنا/ فحمل لغة استشرافية فيها الأمل، والإيمان، واليقين، والثقة بالنصر، والفجر الجديد: ألمحه بين ثنايا الغيب ـ دفقاً من النور ـ خلف الضباب.

فجرنا الأفق ـ وليصل بيننا النسب ـ أحلامنا الأبد. غدي طيوب على الآفاق، طيري إلى الشط، يا موجة تصنع التاريخ.

تعابير حملت أملها، وضوءها، وحبها، وثقتها، وعواطفها، ونبرة حضورها وشعبيتها.

كل شعر /سليمان العيسى/ خرج من الإيمانية، والضميرية الصافية، وعذرية الانتماء للأمة، وقضاياها الكبرى، الأكثر من ذلك ؟؟؟

الإيمانية، وعدم اهتزازها، أو التردد في مبدأيتها، حملت أشعاره نمط الخطاب القومي الأصيل، حملت القوافي نبض شعريتها، وموسيقا إيقاعها القومي، وحداءها الرابع على دروب النضال.. كان خطابه الشعري القومي موضع الاحترام، والإجماع على صفائه وصدقية خروجه، ودويه، وانتمائه للداخل /الجواني/ ولواعجه الصادقة.

لم يغنِ شاعر القومية العربية، والتقدمية، والثورة كما غناها /سليمان العيسى/ حملت كل نصوصه غنائيتها الرائعة، وهذا جانب فني يحسب له.. وقسم كبير من قصائده يصلح للحن والغناء.

لم يكن خطابه الشعري القومي مباشراً، ومستهسلاً في صوره، وإحضاراته البلاغية.. بل حمل مستوى متقدماً في بنائه الفني، وتشكيله الصوري، وجديد ذلك جمع بين ما يسمى الالتزام والفنية، وقدرة العطاء، والإبداع. كان شعرُه نهراً متدفقاً صافياً، ثائراً على مدى أكثر من خمسين عاماً.

شكل الشاعر الكبير /سليمان العيسى، ما يسمى الظاهرة، والاستثناء في نمط خطابه الثوري والقومي. وهذا لا يلغي دور الكبار أيضاً /كمحمود درويش/ وسواه، ولكل أنماط اشتغالاته ومقارباته.

كل التقدير لشاعرنا الكبير وسنديانة الشعر، وغاباتها الخضراء، الوارفة في شعر سليمان العيسى وله العمر المديد.

(1) الشهيد هو البطل /جول جمّال/.

حســـن حمـــيد وفي شرفاتها..!..

□ د. ياسين فاعور *

«في شرفاتها...!» المجموعة القصصية الثانية عشرة بعد مجموعاته: «اثنا عشر برجاً لبرج البراجنة، ممارسات زيد الغاثي المحروم، زعفران والمداسات المعتمة، طار الحمام، دويُّ الموتى، أحزان شاغل الساخنة، مطر وأحزانٍ وفراش ملون، هناك... قرب شجر الصفصاف، قرنفل أحمر... لأجلها، حمى الكلام، كائنات موحشة». صدرت عن أمانة عمان الكبرى عام 2007، وتقع في مئة وسبع صفحات، وتضمُّ ثلاث عشرة قصة قصيرة؛ أطولها قصة «اللوحة»، وتقع في اثني عشرة صفحة، وأقصرها القصص «أحوال ـ تفاصيل ـ رجال الصباح ـ على الرصيف ـ في غيابها»، وتقع كلٌّ منها في أربع صفحات، وتحمل عنوان القصة الأخيرة «في شرفاتها...!!».

يستثيرك عنوان المجموعة «**في شرفاتها...!**»، وتداعبك الظنون، وتتوارد عليك أسئلة كثيرة لا حصر لها: «من صاحبة الشرفة...؟، وماذا تفعل في شرفتها؟، وهل هي إنسانة تعيش هذا العصر؟.»، ولماذا أتبع المبدع عنوان قصته بثلاث نقاط وإشارة تعجب؟..

أسئلة كثيرة ليس من السهل الإجابة عنها، فتصارع إلى قصة العنوان: «في شرفاتها..!» علّك تجد مدخلاً تلج منه إلى رحاب المجموعة، يحفزك شكل القصة إلى متابعة أحداثها، فهي قصة مقاطع مرقمة، أربعة مقاطع، أصغرها المقطع الأول، وقد ابتدأه القاص بكلمة «**الآن، أيقنتْ أنَّ الأيام دفعتها إلى الوراء كثيراً، وأنَّ ما فات فات، وأنَّ الندم ماعاد يفيدها شيئاً... لذلك... علّقت حياتها على نهار دافئ قادم، أو على مساء فضيٍّ بليل**». (ص97).

وفي المقطع الثاني يقدِّم بطلة قصته «**وحيدة... تجلس كلَّ مساء، وعلى شرفتها العالية تساهر أيامها الماضية، تتذكر صدودها عن شبّانها الذين تقدَّموا إليها، والعيوب التي اكتشفتها فيهم، وعجزها... رغم محاولاتها الكثيرة... أن تعيش مع واحد منهم. تتذكر كيف أذنت لها الشهادة أن تودِّع أهلها وقريتها، وتنحدر نحو المدينة لتتعلم مهنة التمريض، والخواطر التي استولت عليها، وهي في قطار الليل نحو المدينة**»(ص97 -98).

---

* باحث فلسطيني.

وفي شرفتها، وبأسلوب التداعي المشروع «الفلاش باك» تستعرض شريط حياتها، رحلتها إلى المدينة في قطار الليل، وعتمة المدينة باكراً، وسكون المدينة، وبرودة أجوائها، وتتذكر أشياء كثيرة مريولها الأبيض، ودروس التمريض والأطباء، والمرضى وروائح الأدوية، والعمليات، وانكشاف صدرها وشعرها وساقيها لأول مرة أمام الناس في المشفى... والطريق. (ص98).

وفي شرفتها تكررت جلساتها، وقد كرّت الأيام، وهي «وحدها... تتذكر وتحلم، ثم تتباهت، فتغفو»(ص99).

«وفي شرفتها مع طعامها وشرابها ونباتات الزينة، وموسيقاها التي تحب، اعتادت أن ترى رجلاً يدنو نحوها في وقت متأخر، ويدنو فتراقبه باهتمام شديد حتى يصبح تحت شرفتها تماماً»(ص99).

يثير فضولها لمعرفته، وتجهد لمعرفة ملامح وجهه، لكنّها لا تستطيع، وهو لاينتبه إليها، أو يلحظ وجودها، إلى أن أثار اهتمامها ذات مساء، وعلى حين غرّة، فرسمت صورته بالكلمات. (ص100).

وحين تكرّر ظهوره وغيابه، وازداد إلحاحها في مراقبته «**وغدا كلُّ ظهور له يؤكد أنّها تعرفه تماماً، وأنّها جالسته وحدّثته، وأكلت معه وشربت، وأنّ ثيابه التي يلبسها كانت قد نظّفتها وكوتها مرات عديدة**».(ص100).

انتظرته طويلاً، وتتبعت خطاه بدقة، وبحثت عنه في كلّ مكان «**وأخيراً يئست، أحسّت ببرودة شديدة تلفُّ جسدها الذي أُنهك تماماً فاستدارت عائدة إلى البيت... خطوة إلى الأمام وعشرات الالتفافات إلى الوراء، بدت كطائر خرب عشه**»(ص104).

لكنّها لم تقطع الأمل «**وهاهي الآن... تتسلُّ إلى شرفتها إلى حيث نباتاتها وموسيقاها وشرابها.. وقبل أن ترتخي في جلستها، ودون قصد منها شملت دربه بنظرة عجلى، فرأته وقد قطع نصف الدرب ينمو نحوها على مهل.. كالغيث!!**».(ص105).

صورة لفتاة أحلام المستقبل، وتنشد الأمل، لكنّها تطلب الصعب، تحلم في الزواج من فتى الأحلام، الذي لا تجده، وعندما يوشك أن يفوتها القطار، تجهد في البحث عنه، حتى لا تعيش العنوسة، ويبقى الأمل يداعب أحلامها.

موضوع اجتماعي يكثر تكراره، وفتاة تعيشه نجد مثيلاتها يعانين منه وإذا ما انتهيت من قراءة قصة العنوان، ألحّ عليك الفضول لتتبع موضوعات قصص المجموعة الأخرى، وهذه المرة تعود إلى قصص المجموعة مرتبة لتجد أنها تعالج موضوعات شتى «**عودة من في القبور وسلوك أهل الدنيا**»، في قصة «**أوباش**»، مبتدئاً بحفّار القبور «هايل» الذي لا يرضيه العجب «**الناس بلا خواص هذه الأيام!**، قال: «**100ليرة» قال..!**» (ص8)، وميّت القصة الذي لو حاول الدفاع عن أهله، والردّ على حفّار القبور فكان جواب الأخير قولته المعروفة «**ابن آدم ما عاد يموت إلاّ (بطلعان) الروح.. و(100) ليرة! واللقمة باتت ألعن من قلع الضرب!**»(ص8).

حفّار القبور هذا يفرح عندما يتلقى خبر وفاة ميت، فيقصد بيته «**يأخذ بالخاطر**»، ويسارع بحفر القبر، ثم يجلس منتظراً من سيدفع، ونادراً مايرضيه المبلغ الذي يدفع له، «**فالتمر، والتأفف، وسوء المزاج من طباعه**». (ص9).

والميّت الذي غادره كلُّ من شارك في دفنه حتّى حفّار القبور ينتظر ما سيحدث له، فهو لا يذكر من كلمات الحاج عبد الله إلاّ القليل «سينزل عليك ملكان... يسألانك...».(ص9)، لأنه كان مشغولاً بالنظر إلى عيني أمه، وهيئات أصحابه، وأولاد حارته، ودعوة أمه «**الله ينوّرها عليك يا عطية، دنيا وآخرة**»(ص9)، وثناء الأصدقاء وأهل الحارة على مسيرة حياته.

وعندما يبعث من قبره، ويطوف ببيوت حيّه، تذهله مشاهد أهل حيّه، ابتداء من الأم التي «تراقص طفلة غير فاطمة»، و«**تمازح رجلاً غريباً لا يعرفه، يستند إلى فخذها العاري.... وهي في غاية الفرح**».

(ص11 -12)، خاطبها فلم تجبه، وانتحب أمامها فما اكترثت به، وغادرها ماراً ببيوت أصحابه فوجدهم لا هين «**كلاً منهم زهرة بعد أن كان زهرتهم**»، تجوّل في ملاعب طفولته وحدائقها وأزهارها فوجدها يباساً، وعاد إلى المقبرة فوجد خلقاً كثيرين يصطفون أمام بابها، وحارس المقبرة «**بدران**» يخطب بهم، «**يا مجانين استحوا، مالكم لا تفهمون أنّ الحياة حياة، والموت موت، تخرجون كلّ ليلة، وفي خطاكم آمال كثيرة، ثم تعودون بالبكاء والنواح، ادخلوها «وأشار إلى المقبرة»، لعنة الله عليكم**» (ص13).

يعدُّهم ويسألهم عن أسباب خروجهم، وتتنوع الأجوبة وتتشعب، الشهيد «خرج **ليسأل عن الذين مشوا في دربه، وهل استيقظت البلاد من نومها، أم لا تزال غافية؟!**»، وإذا ما استيقظت فهل غسلت وجهها أم لا؟...

ومنهم من يسأل عن شؤون الزراعة والصناعة والسياسة، وآخر يسأل عن أولاده، وهل تركتهم الأمهات طلباً للمتعة، أم مازلن باقيات على العهد؟!... «**أسئلة مرّة، وأجوبة كاوية**» (ص14).

وعندما يسأله بدران بماذا عدت؟.. يجيبه بالحزن ياعم بدران، فيتأسف، ويتذمر، ويُشيّعه بقوله: «**أوباش! لا فائدة**»(ص14).

وفي داخل مرقده يسأل نفسه من المجنون بدران أم الموتى؟.. فالأهل ينعتونه بالجنون، وهو ينعتهم بأنهم مجانين وأوباش»(ص15)، ويخلد للحذر، ويبقى سؤاله يتردد من المجنون؟؟..

و«**هموم الحياة وأحوال البشر**»، لوحة ثالثة يقدّمها القاص عبرة لمن يعتبر، في قصته «أحوال...!»، أبطال القصة شخوص قدّمهم بصفاتهم وأعمالهم «كانا واقفين قرب النافذة الصغيرة، يأكلان ما تبقى من طعامها» (ص17)، «**كانا وحيدين يتبادلان هموم الحياة، الأول يتحدث عن ديونه وأولاده، وعمله المتواصل، وعمله ليل نهار، كي لا يسمع كلام زوجته البارد التي لم تقتنع بأن الحياة حظوظ**»(ص 17)، والثاني يشكو له مرض أمه المزمن «**الذي منعه من الزواج والولد، وكيف أنّ أمه أطفأت شهوته نحو الحياة والنساء**»(ص 17 -18).

والشاب الطويل المصوص بثيابه المبقعة بنقاط الدهان الكبيرة والصغيرة (ص18) الذي دخل عليهما، واستغربا لهفته على الحياة، وإقباله عليها، وهو بلا عافية ولا رونق، وجهه متعب، ونعله بال، وابتسامته بلا شفاف، رجل بلا صدر، ناحل مثل عود القصب، يتقاوى ليحمل بإحدى يديه الرفيعتين دلوه الرمادي المملوء إلى منتصفه بعنب أسود اللون. (ص18).

وفي قصته الثالثة «اللوحة» يرسم اللوحة بالصوت والحركة واللون «الشاب الطويل ذو الشارب الأسود الناعم، يدندن لحناً شائعاً، والبائع العجوز يلفُّ عشر سندويشات كبيرة متشابهة في كلّ شيء، ونظرات الرجلين الخاطفة ذات المعنى تتقصد الرجل، ومشاعر خوف الرجل الطويل ذي الكفين المجرحين في نفسه من نظرات الرجلين الصارمة، وفتاة طويلة ذات الشعر الأشقر المعقوص بشريطة مشمشية اللون، بملابسها القصيرة وصدرها المفتوح، وجمالها الأخّاذ.»

ويسبر غور النفس «تمنى لو أنّ الحظ أسعفه فشرح للرجل المتجهم أنّه هو من سلّم محبة به وبرفيقه، وأنه لم يغلط قطّ، وود لو أسعفه الحظّ، أو لو أنّ الجرأة واتته ليسأل إن كان اقترف خطيئة أو ذنباً، سبرٌ ينهي المشهد «**تاركاً الشاب الطويل المندهش مبلولاً بأسئلته المتعددة، وتأويلاته المختلفة، وحيرته الضافية**»(ص20).

واللوحة المنشودة لوحة رابعة يقدمها لنا القاص في سرد روائي للحلم المنشود والطبيعة الإنسانية العفوية المنشودة، القدر السعيد الذي يغمر الإنسان الفقير فجأة ودون سابق إنذار أو توقع، عندما تجمع الأقدار بين المرأة التي تعيش وحدتها القاتلة على الرغم من الحياة السعيدة التي تعيشها، والطالب الريفي الفقير الذي جاء المدينة لمتابعة دراسته وهو لا

يملك مأوى، ولا معين. جاء يحمل بريدها من الرسائل فآنس وحدتها، ووفّرت له الإقامة والحياة في غرفة في حديقة بيتها، وبات مع الأيام يرى كما «**لو أنّ خيطاً من الودّ يشدُّه إليها، ويشدُّها إليه**»(ص27).

ولما انتهت من رسم لوحتها المنشودة، وطلبت منه أن يصعد إليها، وبالغ في تغيير مظهره ولباسه، فُجعت بما رأت، وصرخت به «**يالمجنون ماذا فعلت؟!**»، «خرّبت اللوحة، خرّبت اللوحة» (ص22)، فغادرها ولم يدرك مقصدها، وتوارى عنها وقد «**علا نشيج بكائها وامتدّ**» (ص32).

والسيرة الذاتية إن صحّ تقديري التي يقدّمها القاص في قصة «النمل» موثّقة بأسماء معروفة «**الوهيبي وسوزان**»، والموهبة «**الكتابة والرسم**»، ولقاء الإعجاب والحب، والتعلق بالحبيب، وتهويمة العاشق، والتعبير عن المشاعر والأحاسيس بالصورة الشعرية «وبدون أن أدري تركت له يدي»، وافتراق الحبيبين، ولقائهما بعد فراق «لقاء الغرباء»، والعاطفة المتأججة التي تدبّ في العروق دبيب النمل، صورة أخرى لإنسانة وحيدة مثل الراوي «**وأنّ الأحلام بعدت، والرغائب ولّت، ولم يبق لها سوى نافذة صغيرة على قدّها، ترى الدنيا منها، وتغص**»(ص39).

ولوحة المأساة «وقفة أمام الملجأ»، تمزُّق الأسرة في قصة «**أمام الملجأ**»، والبحث عن الابنة «فتحية» التي أصبحت مجموعة من الصور المتتالية ما إن يلج أحدها حتى يعرفها جميعاً، فيتمنّى لو أنّ هذا الوجه أو ذاك يصير وجهاً لفتحية التي أودعت ملجأ الطفولة السعيدة، وتزوجت أمها بعد طلاقها، وعاد الأب يبحث عن الابنة الضائعة.

وبين الوهم والحقيقة، وتقلُّب الأيام والأحداث، وتلوّن الأشخاص والأقدار في قصة «**انعتاق**»، الرجل الربعة وشاته السمينة، وصوفها الطويل، والوقت صباحاً، والضوء عميم، والناس في يقظة وحركة عاديتين، وتبدُّل الأحوال، وانشداد الأبصار وسير الناس كالنمال صفوفاً صفوفاً، وخطاهم رتيبة، وحركتهم باهتة، لتعود الصورة من جديد «**فجأة جمدوا تماماً، غيّبوا هرجهم، وثبتوا في أماكنهم، جمدوا حينما رأوا من بعيد، ومن الطرف الآخر للمدينة... الرجل الربعة والشاة يتقدمون نحوهم بسرعة عجيبة**». (ص57).

إنه الحلم والانعتاق من الأوهام.

ولوحة المأساة من جديد في قصة «تفاصيل» حياة ثلاثين طفلاً، تلخّص عبارة «كانوا ثلاثين طفلاً» التي تتكرر في القصة عشر مرات مأساتهم وكأنّها لازمة موسيقية ويتخرجون من هذه المؤسسة رجالاً يعودون إليها بالشوق واللهفة اعترافاً بجميلها كما يعودون لأحضان الجدّات المتشوّقات لأحفادهن.

وقد تبدو لوحة «رجل الصباح» مختلفة عن سابقاتها فيما تعكسه من رؤى يعبّر عنها القاص بإيجاز «والرجل لا يعبأ بالمارين لكثرتهم، كانت سعادته أن ينفق وقت الصباح في حديقة منزله، وقد ارتدى ثياب العمل، يعزق، ويفلح، ويُقلّم، ويرش»(ص 63 -64).

وأمّا هي فكانت فرحة «**جمالها يولّد الشهقات، إن مشت سحبت وراءها الأبصار، والأشجار والبيوت والأرصفة، أُنثى صافية ولامعة كصفحة البللور، حلاوتها تفيض عليها فتسيل، طويلة وملأى كالقلم**...»(ص64).

رؤى أججت في قلبيهما أحاسيس ومشاعر، أعادت للرجل العجوز شبابه وقيافته وداعبته الظنون بأنه هو المقصود، وهو فتى الأحلام، فبالغ في قيافته التي ظنّ بأنها تبلغه مرامه، ظنون داعبت مخيلة الرجل العجوز (**وقد اعتاد تحيتها في الصباح، بأن البنت الجامعية تعنيه فعلاً، وأنّ الصباح عنده لا يكتمل إلا برؤيتها وسماع صوتها.. وأحست هي بأنها تلمس طراوة الصباح بيديها كلما حيّته**) (67).

وأيقن بأنه (**لا يزال فتياً، وأن همته همة الشباب، وأن ثمة أياماً جميلة لم تعش بعد، وأحلاماً لم يصل إليها أيضاً**) (67) شيخ يتصابى، وفتاة تقدر العمل والعامل الكادح، اختلفت الرؤى والرغبات،

وسمت الأهداف، وهي صورة من الصور الناقدة التي تلتقطها عدسة القاص بمهارة.

وصورة الفقر وغلاء الأسعار في قصة (**على الرصيف..!**) حيث (**وقف الثلاثة يبكون ويصرخون! بكاؤهم مرٌّ، وصراخهم موجعٌ، كأنَّ الدنيا انغلقت عليهم**) (ص 67).

مشهد حيَّر المارة فتحلَّقوا حولهم، وتساءلوا!!، أم تبكي مع وليدها، وتصرخ كما يصرخون. التفَّ الناس حولهم، وما لبثوا أن تفرقوا، (**وهم يسقطون وراءهم كلمات السخرية والاستغراب... والتهكم، فقد ظنوا بأن الأم ووليدها يستطلون بأسلوب رخيص نهاراً جهاراً!!**) (68). وما دروا أن قسوة الحياة ومعاناة الآباء والأمهات وحاجات الأبناء، ومتطلبات الحياة والغلاء كلها مجتمعة هي سبب هذه المأساة.

وفراق الأحبة في قصة (**غياب..!**) صورة أخرى للمعاناة معاناة الفراق، فراق الحبيبين نتيجة الأقدار الظالمة، وأم تختفي مع ابنتها هرباً من بطش أب ظالم، وحبيبة تجند نفسها لرعاية والدتها الضعيفة، وقدر ظالم يباعد بين الحبيبين (**جورية وعبودة**) بعد لقاءات ولقاءات (**من كان يدري أن البنت حورية، زينة الحي، الطويلة الملأى ذات الغمازة العميقة الضاحكة ستدير ظهرها لعبوده الذي منَّى العمر كله أن يأخذها بين ذراعيه في ضمَّة حانية لهوف ثم فليأت الطوفان**) (71). وهيام عاشق يجوب الديار بحثاً عن حبيبة غيبتها الأقدار، يتلمس الجدران وينادي ولا من مجيب وقسوة الحياة وقدر (**خميس الشايب**) الذي لو ذهب إلى البحر لجنَّ، يشكو الحياة: (**دنيا بنت حرام، تعطيها وجهك، فتدير لك قفاها. دنيا أعجب من البراغي**) (ص83)، عانى من عذابات الدراسة فصبر، وحين حصل على الشهادة انقلب السحر على الساحر، أراد أن يفرح، لكن الفرح لا يقاربه، ظنَّ أن الشهادة حجاب من الخوف... وأنها دنيا فسعى إليها لكنها خذلته، وحين حصل على الشهادة انقلب السحر على الساحر، (**فلا همومه ولَّت، ولا دفؤه المرغوب دنا**).

وحين التقى الفتاة ناهدة الصدر تسير بهدوء تحت المطر ظنَّ أنه سيكتب تاريخ هذه الليلة على باب قلبه، وحين حدثها عن الشهادة أجابته (**إن الشهادة صفر، وما عادت تفيد بشيء**) (87) فوافقها، وقد التمَّ المتعوس على خايب الرجاء.

حدثته عن عشاقها الذين تركتهم لأنهم غير جديرين بحبها، وعن أخبار صديقاتها، وكشفت له عن أحلامها في السفر، وعن الألوان المحببة، ومنَّى نفسه أمانٍ لم تتحقق، وأمام باب منزلها الخشبي ودعته، وأغلقت باب دارها فانغلقت روحه على ما فيها وانطوت، وعاد أدراجه إلى غرفته، وإلى جارته العجوز التي تنتظره وكأنه ابنها الوحيد.

ولقاء الحبيبين في الحديقة الذي يذكره بالماضي في قصة (**في غيابها**) الماضي الذي كان يجمعه بحبيبته (**ربيعه**) قرب بيتها بعيداً عن الناس (**ربيعه جمال الدنيا الذي لا أنساه، وغصتها التي لم أستطع محوها بعدما التهمها المرض فجأة، فقطع خيطها مرة واحدة**)(ص94).

وغيابهما أو تأخرهما في الحضور يثير كوامن من الشوق واللوعة في نفسه على فراق حبيبته التي غيبها المرض.

وإذا ما انتهيت من قراءة المجموعة اتضحت لك حقيقتان:

الأولى: أنَّ القاص باحث اجتماعي، يحسن التقاط المشكلة الاجتماعية وتشخيصها، ويقترح الحلول المناسبة لها، وهو في تشخيصه ماهر في إضفاء روح الفكاهة، الفكاهة المألوفة التي يحدثك بها، يُضحك ولا يضحك، ويستطرد في اضحاكك مازجاً بين الجد والهزل ليغريك في متابعة حديثه وتقبُّل نقده، وهو هنا يتناول موضوعات متعددة يلتقط الحادثة أو الصورة، وفي عدسته الطيِّعة يكبِّر الصورة ليوضِّح جزئياتها الصغيرة، وفي مخبره يحلِّل مكوناتها ليشخصها، حتى إذا ما تحقق له ذلك أطلق لسان حاله يعبِّر عنها بالصوت والصورة، وقد يقرن الصورة بمثيلاتها، وبالشواهد الشعرية

والأحداث المشابهة، وصوره التي يقدّمها في مجموعته هي:

ـ (**أوباش..!**) متخذاً من ألفاظ حفّار القبور عنواناً لقصته الأولى، ومن الأحداث عبراً لكلّ معتبر.

ـ (**هموم الحياة وأحوال البشر**) متخذاً من حوارات الناس وشكاواهم، واختلاف الحظوظ عنواناً لقصته الثانية (أحوال..!).

ـ (**اللوحة المنشودة والتصنّع الذي يغيّر الحقيقة**) متخذاً من علاقات الناس بعضهم ببعض براءة وتصنعاً، بالصوت والحركة واللون عنواناً لقصته الثالثة (**اللوحة..!!**).

ـ (**العواطف الإنسانية والعلاقات الاجتماعية**) متخذاً من المشاعر الإنسانية التي تدبّ في العروق دبيب النمل عنواناً لقصته الرابعة (النمل..!!).

ـ (**مأساة التمزّق الأسري**) متخذاً من ضياع الأبناء عنواناً لقصته الخامسة (أمام الملجأ..!!).

ـ (**الوهم والحقيقة وتقلّب الأيام والأحداث وتلون الأشخاص**) متخذاً من الرغبة في الانعتاق منها عنواناً لقصته السادسة (**انعتاق..!**).

ـ (**أطفال الملاجئ**) متخذاً من الذين أحسنت تنشئتهم فكانوا بررة أوفياء عنواناً لقصته السابعة (**انعتاق..!**).

ـ (**اختلاف الرؤى والرغبات**) متخذاً من سمو الهدف عنواناً لقصته الثامنة (**رجل الصباح**).

ـ (**صورة الفقر**) متخذاً من صعوبات الحياة وغلاء الأسعار عنواناً لقصته التاسعة (**على الرصيف..!**).

ـ (**فراق الأحبة**) متخذاً من الفراق عنواناً لقصته العاشرة (**غياب..!**).

ـ (**قسوة الحياة**) متخذاً من مقولة المثل (**التمّ المتعوس على خايب الرجا**) عنواناً لقصته الحادية عشرة (**في المساء الأخير..!**).

ـ (**متعة اللقاء وحرقة الفراق**) متخذاً من قسوة الفراق عنواناً لقصته الثانية عشرة (**في غيابها..!**).

ـ (**أحلام المرأة في الزواج**) متخذاً من العنوسة عنواناً لقصته الثالثة عشرة (**في شرفتها..!**).

والثانية: فنية القصّ، ونحن هنا أمام قاص مبدع، يختار موضوعات شائقة، تمتع القارئ، وناقدة لظاهرة يجسّدها، ويكثّف الضوء عليها، ويوحي بمعالجتها، ويضفي على نقده سخرية هادفة، تضحك تارة، وتدمع العين أحياناً كثيرة، وموضوعاته يختارها اختياراً، يجعل من الحبة قبة، ويتناول الهرم فيجعل منه لبنة، وفي الحالين يصوغ أسلوب السرد بلغة سلسلة فصيحة ترقى بالقارئ والسامع إلى أجواء الشاعرية الساحرة، وأحياناً أخرى تضع القارئ والسامع في الأجواء المعيشة، واللغة والألفاظ الدارجة، لكنّها لا تخرج عن اللغة السليمة.

يسمعك دعاء الأم (**الله ينوُرها عليك يا عطية دنيا وآخرة**)، (**رحت! من لي سواك؟**) (ص21)، ويضعك في أجواء الحياة العادية (**كنا طفلين في العاشرة، نجوب شوارع دمشق في حالة التشرد الجديرة بالبكاء، كنا نبحث عن قطع النحاس والألمنيوم وبقايا العظام وكسر الزجاج.. من أجل بيعها بفرنكات قليلة**) (ص35)، ويجسد اللفظة والحرقة (لعلّ الدم يحنُّ فجأة فيقودها إليه ليسمع هتافها المنتظر، أبي، أبي الذي سيرج جسده الخرب وروحه الذائبة، لحظتئذ، وحين يضمُّ ابنته إلى صدره، سيصير شجرة لوز مزهرة، تلك اللحظة عصيّة حرون لا تدنو، أو تبين) (47). ويقدّم الصورة ونقيضها (**لحظتئذ شملته بنظرة فاحصة، فرأت قيافته المركبة وغصّت؛ أحسّت بأنّ شيئاً ما انكسر بداخلها، وأنها لا تعرف الرجل، ولا تكن له أية مودة، وأنّ حديقته لا حياة فيها ولا جمال، وأنه لا علاقة له بالصباح، فأسرعت خطوها كالمطرودة، ومضت دون أن تنظر إليه، أو أن تقول له كلمة واحدة، أحسّت بأنها ممرورة وقد فقدته... دفعة واحدة**) (66).

وقوله في فتاة الشرفة: (**كانت، وقبل لحظات فقط، حين نزلت لتستقبله مشرعة الذراعين والوجه، مفتوحة العينين والصدر والفم، شعرها يعلو ويهبط كرفو من العصافير، وثوبها العريض الواسع يتراقص بامتداد فوق قدميها القافزتين. لم تدرِ كيف هبطت كلُّ تلك الدرجات الكثيرة، ولا كيف وصلت إلى المدخل**) (ص104).

وقوله فيها عائدة إلى منزلها: (**أما الآن فهي تصعد إلى بيتها درجة درجة ببطء ثقيل، وقد همد شعرها وسكن، وتراخى ثوبها، وانكمش، وانغلق صدرها، وانطوى بذراعيها المضمومتين، فمها مطبق، ووقع قدميها كأنه طبل يشيّعها**) (104).

وقد يضمِّن أسلوبه الأمثال الدارجة: (**لو ذهبت إلى البحر، يا خميس، لجنَّ، دنيا بنت حرام، تعطيها وجهك، فتدير لك قفاها، دنيا أعجب من البراغي**) (ص83).

وقوله: (**وحين حصلت على الشهادة انقلب السحر على الساحر، فلا هموي ولّت، ولا دفتي المرغوب دنا**) (ص83).

وقوله: (**الآن، أيقنتْ أنَّ الأيام دفعتها إلى الوراء، وأنَّ ما فات فات، وأنَّ الندم ما عاد يفيدها بشيء، لذلك علّقت حياتها على نهارٍ دافئ قادم، أو على مساءٍ فضيٍ بليل.. قد يأتي**) (97).

وكثيراً ما يستحضر صوراً شعرية يضمِّنها أسلوبه القصصي في إطار تراسل الأجناس الأدبية، ويصوغها بعباراتها الحقيقية أو يشير إليها في مضامينها:

ـ (**كانا، وحالما يباغت أحدهما الآخر في النهار، يسترقان النظر، فيبتسمان، وتنادي الروح روحها، وتواعدها عند حلول المساء، وعندئذ، يهفو عبودة إليها حذراً؛ هامس الخطا، مورداً كالأرجوان**) (ص73).

وهي صورة تذكّر بلقاء (عروة وعفراء) في قصيدة الأخطل الصغير:

وإذا تضمهما الحقول، فإنَّهما
ظفرت بمائستين من ريحان
يتراكضان بها فإن هما بوغتا
فيها فبالأوراق يختبئان

ـ (**ويلمس الحيطان بيديه، ويمدُّ بأصابعه على الرفوف المذيلة بأوراق الجرائد المقصوصة يبحث عن صندوقها ليضمَّ عرائسه القماشية، وأمشاطها، وليقبّل مرآتها التي رأت وجهها طويلا، ودَّ لو عثر على ثيابها المعلقة فوق المسامير لشمُّها ثم لثمها.. ليمتلئ برائحتها.**

لكن لا شيء هنا.. لا أحد سوى الحيطان) (77 ـ 78).

وهذه صورة متطورة لوقفة طللية تذكرنا بوقفة قيس على ديار ليلى:

أمرُّ على الديار ديار ليلى
فألثم ذا الجدار وذا الجدارا
وما حبُّ الديار شغفن قلبي
ولكن حبُّ من سكن الديارا

ـ (مدت يدها نحوي، فأخذت كفها في كفيِّ، وهززتها بلطف شديد، ورامشت هي بأهدابها، لكنَّها أمطرت في قلبي، ونسيت كفها في كفيِّ، كفّها الناعم كمفرش العشب، وهممت وهممت، ولم أفهم من كلامها سوى قولها: سأزورك قريباً) (ص63).

وهي صورة متطورة ومركبة تذكرنا بنزار قباني ويد محبوبته.

(وبدون أن أدري تركت له يدي
لتنام كالعصفور بين يديه)

وهذه الصورة نجدها بصيغة أخرى في قصة (النمل..!!) وهي متطورة أيضاً:

(ودونما وعي مني، وصفحة الجريدة بين يدي ويديها، ونظري ونظرها متوحِّدان فوق السطور والحروف... أخذت كفي بين كفيها وضمتهما إلى صدرها، وضغطت عليهما، فتلامعت عيناها لكأنهما تدمعان، وسرت في وجنتيهما حمرة شفيفة كحمرة الرمان، وشعرت بها تدنو مني أكثر، لربما زاغ بصري، فأنفاسها الحارقة تتلاهث قرب أنفي تماماً، وهمهمت وهي تنهض: غداً نلتقي) (38).

فقد أضاف إلى اللوحة معنى آخر يتلاقى مع قول شوقي في قصيدته (زحلة):

وتعطلت لغة الكلام وخاطبت

عينيَّ في لغة الهوى عيناك

ـ ونداء عبودة في قصة (على الرصيف..!) (وقد شرع في المناداة والهمهمة، ويمضي في البحث والدوران، يتعالى زفيره، ويمتد لهاثه، لكن دون جدوى) (ص77) تذكرنا بقول الشاعر:

لقد أسمعت لو ناديت حياً

ولكن لا حياة لمن تنادي

ـ وأحلام جورية التي لم تتحقق في قصة (غياب..!) ص72) التي تذكرنا ببيت الشعر:

ما كلُّ ما يتمنى المرء يدركه

تجري الرياح بما لا تشتهي السفن

ومثل هذه نجدها في قصة **(في المساء الأخير..!)** وخيبة خميس الشايب من فتاة أحلامه (90) وهو دقيق الوصف، يقول في وصف العائدين من المقبرة: **(بدوا لو أنهم يعودون من غزوة خائبة. وجوههم مزرقّة، وعيونهم دامعة محمرة، وخطاهم إلى الأمام)** (7).

ويقول في وصف الزائرة: **(شقّت عتمة غرفتي مثل طيف من دخان الفضة الخفيف، ودخلت تخطو حذرة كي لا تخرِّب نسيج الهواء. أراها فزعة تجيل النظر في ما حولها، ترى الأشياء، وتراني ملتفاً بلحافي الحائل اللون، تقترب مني، فأحسُّ بضجيج روحي لتحيتها، أو أن أحظى موافقة بهذا القبول النبيل، أراها تحانيني تطمئن إلى نومي، تقترب أكثر، تنحني عليَّ كياسمينة، ما أجملها تنحني أكثر، يا لانحناءاتها الخجولة، أحكم إغلاق عيني كي لا تضبط يقظتي، أحس بطراوة كفِّها تفترش خدي، تلمِّس على شعر لحيتي فأشعر بحرارة وجهي تشويني...)** (22) معبراً عن مشاعره وأحاسيسه.

ويرسم الصورة بالكلمات، يقول في وصف الميت عطيه **(بغتة، غادرت موتي... عندما بدأ جسمي يتحرك!، استنفرتُ أطرافي، فتأهبت!، وتكوَّرت في مرقدي بعدما عجزت عن رفع التراب الكثير الذي وضعه أهلي فوقي... آه.... يا ليتهم وضعوا طبقاً من القش فوقي ورحلوا... لكنت الآن، رفعته.. وخرجت)** (ص11).

وفي سرده يوظِّف أسلوب الخفز والإشارة فقد أتبع عناوين قصصه **(أوباش ــ أحوال ــ انعتاق ــ تفاصيل على الرصيف ـ غياب ـ في المساء الأخير ـ في غيابهما ـ في شرفتها)** بنقطتين وإشارة تعجب (..!).

وأتبع عناوين قصصه **(اللوحة ــ النمل ــ أمام الملجأ)** بنقطتين وإشارتي تعجب (..!!) ونحن نعلم ما لإشارة التعجب (!) من حفز لمعرفة حقيقة أمر مستغرب منه.

ولم يتبع عنوان قصته **(رجل الصباح)** بإشارة تعجب كما فعل في غيرها، وبدأ قصته **(أوباش...!)** بعبارة **(إذن، قبيل رحيل الشمس بقليل...)**، وبدأ قصته **(أحوال..!)** بعبارة كانا واقفين قرب النافذة الصغيرة...)، وبدأ قصته. **(اللوحة....!!)** بعبارة **(أعترف بأنها عذبتني كثيراً، وأنها تركتني لأحزاني البعيدة... ومضت!)**، وقصته **(أمام الملجأ..!!)** بعبارة (على باب الملجأ، **اعتاد أن يقف ساعات طويلة في نهاية الأسبوع)**، وقصته **(انعتاق..!)** بعبارة (على الرصيف الطويل المغبر)، وقصته **(غياب...!)** بعبارة **(يا إلهي! من كان يدري أن ما حدث كان سيحدث)**، وقصته **(في غيابهما)** بعبارة **(مساء، أحسست بالأسى يملأ قلبي)**، وقصته **(في شرفتها...!)** بعبارة

(الآن، أيقنت أنَّ الأيام دفعتها إلى الوراء كثيراً). وهي عبارات تزيد في الإثارة، وتحفز القارئ لقراءة القصة ومعرفة مضمونها. حتى قصته **(رجل الصباح** التي خلت من إشارة التعجب ابتدأت بعبارة مثيرة أيضاً **(لم تكن تتوقع أنَّ الرجل العجوز سيثار، وأنَّها ستعيده إلى الوراء كثيراً)**.

ولم يخل أسلوبه السردي من إشارات متعددة ضمَّنها بنية القصص من استفسارات أو تعجب أو تقرير أو استفهام.

وقد لوَّن أسلوب السرد في قصصه، فجاء بلسان راوٍ عارف بضمير المتكلم في القصص **(أوباش ـ اللوحة ـ النمل ـ انعتاق ـ غياب ـ في المساء ـ في غيابهما)**، وبضمير الغائب في القصص **(أحوال ـ أمام الملجأ ـ تفاصيل ـ رجل الصباح ـ على الرصيف ـ في شرفتها)**. ومن حيث الشكل فقد جاءت قصص المجموعة في شكلين: شكل القصة العادية **(مقدِّمة وحبكة وخاتمة)** وجاءت فيه القصص **(أوباش ـ أحوال ـ النمل ـ أمام الملجأ ـ انعتاق ـ رجل الصباح ـ على الرصيف ـ في غيابهما)**، وشكل قصة المقاطع، وجاءت به خمس قصص جاءت موزَّعة في شكلين، قصة المقاطع المرمَّزة، وجاءت به قصة **(اللوحة)**، وجاءت في أربع مقاطع، وقصة **(المقاطع المرقَّمة**، وجاءت به أربع قصص متفاوتة في عدد مقاطعها **(تفاصيل)**، في سبع مقاطع، و**(غياب)** في ثلاث مقاطع، و**(في المساء)** في ثلاث مقاطع، و**(شرفتها)** في أربع مقاطع.

وإن كان من كلمة تقال في نهاية دراسة هذه المجموعة التي استمد القاص موضوعاتها من واقع الحياة والمجتمع الذي يعيش فيه، فإننا نقول: هنيئاً لأديبنا هذا الإبداع الجميل، وإلى مزيد من العطاء.

□□

إشـــكالية الأنـــا والآخر الفرنسي:

(في رواية "سهرة تنكرية للموتى")

د. ماجدة حمود *

لعل من أهم إنجازات رواية "سهرة تنكرية للموتى" لغادة السمان أنها قدّمت الأنا العربية (اللبنانية) في مواجهة الآخر (الفرنسي) في الغربة بطريقة موضوعية بعيدة عن متاهات النرجسية وفي المقابل عايشنا تجربة الآخر الفرنسي في لبنان المتأرجحة بين أحكام مسبّقة (التي هي مجموعة أوهام عن الشرق مستقاة من ألف ليلة وليلة ومن وسائل الإعلام المضللة) وبين تجربته في الوصول إلى الحقيقة عبر المعايشة اليومية للعرب!

الأنا العربية في الغرب:

عاشت الكاتبة تجربة الغربة واللقاء بالآخر في عقر داره، فجسّدت لنا تجربتها عبر شخصية (ماريا) التي تماهى صوتها، أحيانا، بصوت الكاتبة!

كما عايشنا هذه التجربة لدى أصدقاء ماريا (أسرة فرحة وخاصة ابنها فواز، وأسرة سليمى وخاصة ابنتها دانا) وبعض المعارف (عبد الكريم، ناجي، وليد) وقد جمعت هذه الشخصيات المتنوعة الاتجاهات وتمّ تعارفها في مكان يوحي بالقلق وعدم الاستقرار هو المطار الفرنسي.

وقد هاجرت جميع هذه الشخصيات، أثناء الحرب اللبنانية، إلى فرنسا كما هاجرت الكاتبة ، انتقلت إلى بيئة أخرى غريبة، فهجرت حياتها وبدأت معاناتها (الوقوف في الصباح الباكر للحصول على الإقامة، العمل ساعات طويلة، حالة الكآبة التي انتابت بعض الشخصيات بسبب لوعة فراق الوطن).

سلطت الكاتبة الضوء على الحياة الباردة والآلية التي يعيشها الإنسان في الغربة، ولعل أكثر مشاهد الغربة تأثيرا في النفس تصوير معاناة الطفل في المدرسة وخوفه من بيئة ترفض الآخر وتواجهه بالسخرية حتى من اسمه، يقول فواز **"كنت أحمد المقادير التي جعلت والداي يسمياني (فواز) وهو اسم لا ينم بالفرنسية عن جنسية أو دين كي لا أصير هدفا للأذى كصديقي عبد الله عازار الذي كانوا يسمّونه ليزار** (سحلية) **بدلا من عازار، وكان يصلي في الكنيسة كل يوم أحد كي تردّ السماء عنه أذى الذين يهتاجون لكلمة في اسمه."(1)**

* كاتبة وباحثة سورية.

يعاني الطفل في الغربة من رفض الآخر وسخريته، فيتحول الاسم الذي هو جزء من شخصيته وهويته إلى مصدر سخرية وانتقاص، لذلك نجد (فواز) يحمد المقادير التي جعلته يحمل اسما محايدا، مما يتيح له فرصة العيش مع الآخر دون أذى، ولعل المعاناة تبلغ أقصى مدى حين يحاول الطفل التكتم على أصله دفعا للمشاكل، فيعيش ازدواجية الكبار، ويتخلى عن براءة الأطفال وعفويتهم، لينطوي على ذاته، فيبدو في صورة **"قنفذ مذعور يخفي خوفه بإتقان كأولاد المهاجرين جميعا، ويشهر أشواك جسده في وجه عالم يراه متوحشا سينقض عليه."**

فيبدو لنا الطفل في صورة حيوان ضعيف يبحث في داخله عن وسائل تحميه في بيئة تناله صفعاتها، فكان من بينها العلم والتفوق في العمل إحدى وسائل الدفاع عن الذات، أما الوالدان فقد أصرا على ربطه بجذوره، ووجدا في اللغة العربية وطنا يخفف وقع الغربة على النفس، إن ذلك يعني دفاع الغريب عن هويته والحرص على استمراريتها لدى الجيل الجديد.

رغم ذلك عانى الكبار والصغار وطأة الغربة، فكان عليهم أن يحسبوا حساب كل خطوة، في مجتمعات **"نصف عدوانية أو لا مبالية."** فثمة مشاعر يعانيها العربي بل كل غريب (الخوف، القلق، توقع الشر والعدوان...) لا يد للآخر فيها، لهذا بدت لغة غادة السمان بالموضوعية إذ لم تصفه بالعدواني وإنما بنصف عدواني، قد يكون أقرب إلى عدم المبالاة بالآخر، نظرا لطبيعة حياته التي تتشرنق حول الذات.

إذاً لا تكمن المشكلة في العالم الخارجي فقط، بل في إحساس المهاجر الداخلي، فحتى لو حصل على الجنسية الفرنسية (ناجي) فإنه لن يشعر بالأمن النفسي الذي يوفره الانتماء، فينتابه شعور **"ابن الحرام في اللقاءات العائلية الحميمة، إنه منهم، وليس منهم، ينظرون إليه شذرا وإذا لاطفوه فترفعا منهم، واستعراضا لإنسانيتهم على شاشة اختلافه."**

ولعل مما يفاجأ المتلقي أن الحصول على الجنسية لن يسهم في حلّ الأزمة الداخلية التي تنتاب (الأنا) العربية في الغربة! إذ ثمة إحساس بالنقص يسيطر على الغريب، يعزّزه إحساس بالتفوق لدى الفرنسي، فلذلك لم تجد الكاتبة صفة تبرز إحساسه بالدونية في مواجهة الآخر سوى صفة **(ابن الحرام)** لذلك يعيش منزوياً عن أية علاقة إنسانية، وإذا أفلح بمدّ جسور علاقة مع الآخر فإنها ستكون علاقة بعيدة عن الطبيعية (اللواط)

حتى (فواز) الذي يبدو أكثر تأقلما، بسبب تفوقه العلمي والمهني، مع الغربة وأكثر انتماءً لباريس، نجده يقيم علاقات عاطفية سريعة وآلية، لا تعرف معنى الروح أي العمق الإنساني، لذلك تبدو لنا الغربة مكانا لعلاقات إنسانية مشوّهة لا تعرف الحب الحقيقي أو الصداقة الحقيقية، ومن هنا وجدنا (دانا) تدعو صديقتها الفرنسية(ماري روز) لزيارة بيروت، من باب المصلحة، كي تردّ دعوتها فتذهب معها في إجازة إلى موناكو حيث البيت الصيفي لوالدها البارون، فهي تحلم بالزواج من كونت فرنسي أو بارون لتحقق طموحها في الانتماء للمجتمع الفرنسي في أرقى صوره.

وكذلك عايشنا في هذه الرواية معاناة الجيل الجديد من مساوئ المجتمع الغربي، كما عايشنا محاسنه فقد وجدنا (فواز) معجبا بما يسود حياتهم من نظام، وبات **"لا يرتاح للتجاوزات اللبنانية** (في المطار أي) **في المناسبات التي يلتقي فيها أبناء الجالية بصدفة أو بلا صدفة، وحين جاء النادل وزجرهم..ثم صمت حين أسرته ابتسامة الفرنسية الجميلة الجالسة معهم الدكتورة ماري روز وهي تقول معتذرة عنهم "إنهم لبنانيون في طريقهم إلى بلدهم، كان ذلك يكفي لتفسير عربدة الفوضى والقهقهات المحببة كأنه يحق لهم ما لا يحق لغيرهم، سكت النادل، فالزبائن اللبنانيون هم الأكثر سخاء من حيث الإكراميات، ولم يسمع بأن لبنانيا واحدا تسوّل أيام الحرب في فرنسا، كما فعل سواهم."(2)**

تسقط الكاتبة على لسان (فواز) نقدا ذاتيا للعرب الذي ينشرون الفوضى أينما حلّوا، لكنها سرعان ما تبدي تعاطفها مع رفاق الرحلة اللبنانيين، فنسمع صوت النادل، يعارض هذه النظرة، وبذلك تمحو الكاتبة أثر الصورة السلبية التي رسمها (فواز) لهم، فنجد صفتين إيجابيتين (الكرم وعزة النفس) ترسخان في ذهن المتلقي، لهذا لا نجد لبنانيا متسولا، مهما كانت ظروفه المادية صعبة!

نعتقد أن فكرة الكرم يمكن أن تصدر عن نادل مطعم، نظرا لطبيعة عمله التي تتيح له معايشة كرم اللبنانيين من خلال الإكراميات، أما الفكرة الثانية (عزة النفس وعدم التسول) فتحتاج إلى معايشة يومية ومعرفة حميمة، لذلك تعتقد بأن لغة الكاتبة ورؤيتها قد طغت على لغة النادل!

تنوع المعاناة في الغربة:

لعل أقسى ما يعانيه الإنسان هو الانتقال من مكان ألفه إلى مكان لا ينتمي إليه، فتتقهره مشاعر الخوف والقلق، ويستوطنه إحساس بعداء الآخر، رغم أنه قد يكون لا مباليا! وبذلك يخلف البعد عن الوطن جروحا في أعماق النفس، تظهر أعراضها في كآبة دائمة ووحشة منغصة، وتوترا قاتلا، وقد عانت غادة السمان ذلك كله في غربتها في باريس، لذلك حين تستجد (ماريا) بكتبها وأبطالها نحس بتماهي صوتها بصوت المؤلفة **"خذوني إلى قلوبكم فقد جرحتني الغربة، ورشّت المطارات ملح الوحشة على جراحي، وأنا صامتة متماسكة، لا أنزف إلا على الورق، خذوني إلى قلوبكم ودللوني... عبثا أقص فقصي الصدري أذرع لي قلبا مستوردا، يستأصل جذوري من بلد أحببته حتى الثمالة اسمه لبنان، وهجرت وطني مسقط قلبي لأعيشه بكل معانيه: الحرية والتعايش بين الأديان والعدالة الاجتماعية التي تنشدها بطلات قصصي وأبطالها."**

لهذا اختارت الكاتبة بصورة لا شعورية بيروت فضاء لرواياتها كي تعيش مع شخصياتها في مكان حرمت منه! فتسقط حنينها على ألسنتها! وبذلك تحاول استعادتها فنيا مادامت لا تستطيع العيش فيها واقعيا، وقد جعلت شخصياتها الشريفة تغادر بيروت أثناء الحرب الأهلية بحثا عن الحرية والأمن، أما شخصياتها النصابة فقد هجرت وطنها من أجل الحصول على المال، لذلك حاصرتها بالفشل، حتى وجدنا ناجي يعترف بأنه أخطأ حين بحث عن **"كنوز علي بابا" في الغربة"** فالكنز يقع بالتأكيد في مغارة قريته، وبذلك أخطأ الطريق فضاعت حياته وأحلامه في حادث سيارة.

نعايش في هذه الرواية المعاناة الداخلية لكل من يفشل في الغربة، إذ يعيش صراعا حادا بين البقاء فيها يسوطه الحرمان والقهر والحنين وبين العودة إلى الوطن يلدغه الفشل ونظرات أبناء وطنه الهازئة، فقد حطّم صورة المغترب التقليدية، وخيّب آمال أهله بالتباهي بثروته، فلم يجرؤ كل من (ناجي وعبد الكريم) على مواجهة الأهل بعد عودته للوطن مفلسا، مع أن (ناجي) تمنى لو يعود إلى قريته ليعترف بـ **"أننا نفتش عن الشيء الصح في المكان الخطأ"**..لكن للأسف سيواجه بالسخرية، لن يصغي إليه أحد، سوى قلب أمه الحنون، الذي يقبل عليه رغم فقره وفشله!

يلاحظ المتلقي أن معظم الشخصيات التي رحلت إلى باريس من أجل المال عانت الفشل وانتهبها القلق، وحتى حين عادت إلى الوطن ليس بدافع الشوق والانتماء، وإنما لتجد مخرجا لها من بؤسها في الغربة، لذلك تلجأ إلى النصب على أبنائه، هنا يتدخل وعي الكاتبة ليعاقب هذه الشخصيات بالقتل، كي تحمي لبنان من الدمار على يد الفاشلين من أبنائه، الذين باعوا نفوسهم لشيطان المال!

الآخر الفرنسي في الشرق:

نعايش في هذه الرواية (ماري روز) الفرنسية في رحلتها الأولى إلى الشرق، فنلمس تأرجحها بين الرؤية الرومنسية والرؤية الواقعية:

الرؤية الرومنسية: سحر الشرق الكثير من الغربيين، خاصة الأدباء والفنانين (لامارتين، فلوبير، دو لاكروا، ماتيس...) ولعل معظمهم ولج الشرق من بوابة كتاب "ألف ليلة وليلة" فأخذ بتلك الصورة الساحرة عن الشرق، وأسهم في رسوخها غبر مخيلة أجيال غربية كثيرة!

وقد كانت ماري روز أحد المأخوذين بتلك الصورة، فنسمعها تقول **"لبنان بوابة الشرق الغامض...أتأرجح بين شوقي إلى سحر بيروت سحر الشرق والحب والقمر والدفء والمرأة السحرية التي أرى فيها من يحب قلبي حين أشاء، أيا كان ما يفعله وأينما كان، وبساط الريح الذي يطير ومن أحب بين الكواكب والنجوم من جهة، وبين هلعي من بيروت."(3)**

لكن ماري تنتمي إلى جيل لا يمكن أن يغرق في الرومنسية، فقد وصلت أنباء الحرب اللبنانية إلى مسامعها، لذلك تنتهبها مشاعر متناقضة تنغّص عالم السحر، فتعيش الانبهار والخوف في لحظة واحدة!

تبدو لنا الفرنسية امرأة الأحلام لذلك تقف على طرفي نقيض مع صديقتها العربية (دانا) التي نجدها تحلم بزوج يعزّز انتسابها للمجتمع الفرنسي، في حين تحلم (ماري روز) برجل يطير بها إلى عالم الأحلام ويهديها الهدايا السحرية التي وجدتها في "ألف ليلة وليلة": **خاتم علاء الدين، البساط السحري الذي تطير به بعيدا عن عيادتها حيث تقضي معظم أوقاتها المملة الكالحة...أما الهدية الثالثة فهي المرآة السحرية التي تستطيع أن ترى فيها الحقيقة" الوجه الحقيقي للناس حولها لا أقنعتهم!**

تشكل الهدية الثالثة (المرآة التي تكشف حقيقة الناس) أحد أحلام الكاتبة غادة السمان التي جسدتها في مجموعتها القصصية "لا بحر في بيروت" لذلك لجأت إلى الكتابة الإبداعية كي تزيل الأقنعة عن وجوه الناس وتكشف حقيقتهم!

يشكل الشرق عامل جذب للمرأة الغربية ليس فقط لكونه فضاء االخيال ومبعث الأحلام، بل لكونه منقذا لها من رتابة حياتها اليومية، ولعل أحد جوانب السحر في عالم ألف ليلة وليلة أنها تستطيع مدّ الإنسان بأدوات سحرية تعيد له الأمل والحياة في لحظات الشدة، لهذا تبدو ماري روز حريصة على جمال هذا الكتاب ونقائه، فقد لاحظت كيف يشوّهه الإعلام الغربي ويختزله **في راقصة هز البطن!**

الرؤية الواقعية:

احتلت الصورة الرومنسية للشرق مخيلة الغربيين فيما مضى، بسبب صعوبة التواصل بين الشرق والغرب، لكننا اليوم مع تقدم وسائل الإعلام وانتشارها الواسع تغيرت هذه الصورة وبدأت هموم الواقع الشرقي ترتسم ملامحها في كل مكان، حتى بات السفر إلى الشرق محفوفا بالمخاطر التي تنغص الأحلام! وتشدّ الغربي إلى التفكير الواقعي! وقد لاحظنا أن ماري روز لم تغامر بالسفر إلى لبنان إلا بعد أن تأكدت من زوال مظاهر الحرب والتسلح، لكن الرعب والدم احتلا ذاكرتها! فملأت الكوابيس مخيلتها حتى بات السفر إلى لبنان يعني أن تستعرض مخيلتها مشاهد **الأزقة الفقيرة العدوانية الموحلة، المليئة بكلاب تعوي على الغرباء** بل نجدها تحلم حلما مرعبا لـ(ماري روز) ليلة سفرها إلى بيروت، فقد تحولت نبتة الصبار **"إلى أفعى حقيقية ذات أشواك صبارية وفتحت شدقيها وخرج منها لسان مزروع بالأشواك، وهاجمتني وهي تصدر فحيحا مرعبا، وقد تسمرت في مكاني، ثم هربت منها إلى الشارع..شارع بيتي الباريسي تبدل وتحول إلى زقاق ضيق موحل موحش، وثمة كلاب تعوي وتطاردني ..ارى جرذا له حجم رجل يجلس على مقعد وهو يتأملني ويدخن."(4)**

يسيطر الرعب على أحلام (ماري روز) نتيجة الأفكار المسبّقة التي شكّلها سوء التفاهم بين الشرق والغرب، لذلك نجلى ميراث من الرعب عبر حلم المرأة الغربية، فتتحول النبتة الشوكية إلى أفعى

تمسك بخناقها، وتفح سمها في وجهها، وتلحق بها الكلاب فتوصد أمامها أبواب ملاذها الآمن في (باريس) لتجد نفسها في حي لبناني قديم يعتلي عرشه جرذ غريب (له حجم إنسان، ويقوم بتصرفاته: الجلوس، التأمل، التدخين)

تبدو بيروت مدينة ذات وجهين الوجه الأول: الموت والرعب والرهائن، والوجه الآخر مدينة الحياة ومرآة الحقيقة، حيث بدأت تفهم ذاتها بشكل أفضل بعد معايشتها روح بيروت التي تحرض شهوة الحياة في الحاضر بعيدا عن الماضي والمستقبل، كما تحرض شهوة المغامرة وتسعف المرء في اكتشاف ذاته وتفهم الآخر، فتوقظ في داخله حب العطاء، فيصبح مستعدا لأن يمدّ يد العون لكل محتاج!

ومما عزّز هذه الرؤية الواقعية أن الكاتبة حرصت على تقديم صورة موضوعية للمدينة، فتنقلت ببطلتها بين فضاء بيروت المترفة، وأزقة بيروت الفقيرة، وإن كانت قد اعتنت كثيرا برسم تفاصيل الفضاء الأول، نظرا لمعايشة ماري روز لأسرة صديقتها الغنية (دانا) فقد نزلت في ضيافتها، وبدت علاقة المرأة الغربية مع الطبقة المترفة في غاية التفاهم والانسجام، ربما لأنها هذه الطبقة متغربة، فقد لاحظنا أن المرأة العربية تعيش حياة حرة، تكاد تلتقي مع حياة المرأة الغربية! في حين بدت علاقتها بالطبقة الفقيرة التي لم تسلخ عن بيئتها مشوبة بالتوتر، ما إن تقترب السيارة التي تستقلها من الحي الفقير حتى تهاجمها الكوابيس وصور الرعب التي تختزنها ذاكرتها!

صحيح أن الكاتبة منحت بيروت المترفة كثيرا من اللقطات المشهدية (النساء المترفات، الرجال المتأنقين الذين يتنقلون بين الفنادق الفخمة والبيوت المزخرفة والمكاتب المدهشة راكبين أفخم أنواع السيارات..." لكن مشهد لقاء الفرنسية ماري روز بفقراء المدينة (سائق التكسي وأهله) كان أكثر تأثيرا في النفس باعتقادنا فقد طغت عليه الشفافية والعمق الإنساني وروح الشرق الأصيل، رغم قصر اللقطة المشهدية مقارنة بمشاهد تحفل بالأغنياء! ورغم أنه طغى على بداية مشهد اللقاء بفقراء المدينة سوء التفاهم بسبب الأفكار المسبقة المغلوطة التي تعشش في رأس المرأة الغربية! خاصة بعد أن غيّر سائق التكسي خط سيره! وإن كانت لم تستوعب سؤاله: **هل تريدين الهبوط من السيارة؟** يفاجأ المتلقي ببردة فعلها، إذ تصمت منساقة لأوهامها ومصغية لقرار قلبها بأن السائق يكذب، ويخطط ليخطفها، فنسمع صوت الراوية يسلط الأضواء على تلك اللحظة **"كالمنومة استسلمت لما يدور كأن كوابيسها أملتها لانصياع فضولي، وقبل أن تعترض أو ترفض أو تصمت هلعا أو تصرخ مستنجدة أو تطلب منه إنزالها من السيارة، بدّل وجهة سيره بانعطافة مرعبة..وانعقد لسانها!"**

يبدو لنا رعبها مبالغ فيه وغير مستساغ، فقد سألها السائق بالإنكليزية إن كانت تود ترك السيارة، ولم يكن هناك حاجز لغوي يؤدي إلى سوء التفاهم، كما لم نجد السائق متهورا يحرف خطّ سيره دون أن يسأل زبونته، لكن الفرنسية فيما يبدو لا تريد أن تسمع سوى صوت هواجيسها، وتبحث عما يؤكد حدسها الذي رافقها منذ بداية الرحلة بأن ثمة خطرا ما يترصدها، فهي ابنة ثقافة يقلقها الآخر المختلف، خاصة المسلم! وهي ضحية إعلام يسعى إلى تشويه الآخر! لذلك وجدناها، أثناء جلوسها في السيارة وحيدة، تستحضر فيلما بعنوان "لن أرحل دون ابنتي" يروي معاناة امرأة غربية مع زوجها الشرقي بعد أن رحلت وابنتها معه إلى بلاده (إيران) فسامها مرّ العذاب!

لا نستطيع أن نقول: إن الرؤية الواقعية للآخر كانت موضوعية، فقد اختلطت بموروث ثقافي وبمشاعر متناقضة، فينتابها الرعب حين تسمع اللغة العربية من السائق فدعتها **بـ"نشيد الشر"** حيث يحشر كل ناطق به ضمن شريعة الغاب، فشتان بين إحساسها هنا وبين إحساسها حين سمعت اللغة نفسها

بلسان عشيقها الشاعر (وسيم) فأحست بالأمان ورأت فيها **تراتيل ساحرة**، وبذلك يكمن الخلل في أعماق ذواتنا، فحين يسيطر عليها الخوف سيتم تشويه الجميل وإغلاق الباب دون الحقيقة.

لم تكتفِ الكاتبة في رسم هذا المشهد باستحضار الموروث الثقافي الغربي الذي يلهب خوف المرأة الفرنسية من الآخر الشرقي، بل حاولت الكاتبة أن تعزز هذا المشهد بتفاصيل مرعبة، تزيد المشهد تأزما، فقد غيّبت الشمس (أبرز مكامن السحر الشرقي) **خلف غيوم سوداء كثيفة تجددت وزمجرت، وبدأت أحمالها الغامضة تتفجر مطرا من السواد."**

اختزلت الطبيعة عبر صفات مروعة (الغيوم سوداء، مزمجرة، غاضبة تتفجر مطرا أسود ينشر الموت عوضا عن الخير) فافتقدت المرأة الغربية فيها كل ما هو جميل يبهج النفس، وأحاط بها كل ما يثير الرعب، فانتقلت بها السيارة من فضاء مترف إلى فضاء بائس يوقظ الكوابيس، لذلك تتساءل ماري روز **"أهذه الدروب الموحشة البائسة هي أيضا بيروت؟ هل يعقل ذلك؟ هل أنا في مجاهيل دنيا الإسلام...؟ هل أنا في قلب الزلزال حيث الحياة بلا قيمة إنسانية، ناهيك عن المرأة؟ أهذه هي بيروت الحقيقية ..."(5)**

لم ترَ ماري روز الإسلام في الأحياء المترفة، بل رأته محشورا في دروب موحشة بائسة! تفضي إلى المجهول المرعب، حيث تنتهك حياة الإنسان! وبذلك يقترن الإسلام في مخيلة الغربي بالتخلف والفقر وانتهاك حقوق الإنسان واضطهاد المرأة!

حين توقفت السيارة أمام بيت فقير حاولت الكاتبة إخراج ماري روز من هواجسها وكوابيسها لذلك سألها السائق: **"هل تريدين الدخول معي؟"** أجابت **"لا"** وظلت صامتة وهو ينتظر منها اعتراضا، ثم ركض إلى بيته معتذرا **"آسف يا سيدتي"** ويبدو أن بقاءها وحيدة في السيارة ألهب مخاوفها إلى درجة أنها أحست أنها **"في مدينة الشر والرعب"** فبدأت تتخيل عشرات المفترسين الذين سيغتصبونها، وقد تعمّدت غادة السمان تهويل مشهد الرعب بمؤثرات صوتية إنسانية **"أصوات عويل ونواح وصراخ"** مزجتها بمؤثرات بصرية (أعلام سوداء، صور متجهمة للمتحين، جرذ كبير يتسلق جدارا، سحب من البعوض والحشرات،..) حتى الفعل العادي الذي يقوم به طفل (يأخذ حذاء من أمام باب بيته) تراه بعين خيالها المضطرب فعلا مشينا هو السرقة!

وقد ضاعفت هذه التهيؤات المرعبة توترها فاندفعت خارجة من السيارة، لتصفعها مظاهر الفقر التي يغص بها الحي، مسحت الحقيقة من أمام ناظريها، وباتت ترى بعين خيالها المرعوب، الذي بات يمعن في تشويه صورة الآخر وعالمه! فيتحول بائع اللحم إلى بائع جثث معلقة بخطافات مكشوفة للذباب، فينتابها نوع من الهلوسة مما يضاعف هلعها (تتخيل نفسها معلقة على خطاف، وترى لعبة الطفل مسدسا حقيقيا، حتى صوت المداعبة الذي يطلقه مراهق تتخيله صوت رصاص وحين يحيط بها مجموعة من المراهقين يسألونها هل ضيّعت الطريق تتخيل أنهم يريدون اغتصابها...)

وقد حاولت الكاتبة ألا تغرق في نسج مشهد الرعب المبني على سوء التفاهم، وسوء الظن بالآخر، فبددت الصمت الذي يؤسس لكل ذلك! وأفسحت المجال للحوار من أجل مدّ جسور التفاهم، إذ يلحق بها السائق ليسألها **"لماذا هربت يا سيدتي؟ اعذريني على ما حدث، ولكن القابلة اتصلت لإخباري أن ولادة زوجتي متعسرة، وسألتك إن كنت تريدين الهبوط من السيارة وكررت السؤال ولم تجيبي! سامحيني إذا كنت قد أخفتك..."**

يطمئن السائق الغريبة بلغة بالغة التهذيب، تشع إحساسا بالآخر! (سامحيني إذا كنت أخفتك) وقد شرح لها ظروفه التي تبدو قاهرة، لكن المرأة الفرنسية لا تريد أن تصغي سوى لمخاوفها لهذا تولي هاربة! فيلحق بها قائلا: **"من حقك التفتيش عن تاكسي آخر، لكنك نسيت حقيبة نقودك في**

سيارتي، تعالي ..لا تخافي..هل تظنيننا وحوشا يا سيدتي؟ بدلا من التفتيش عن طبيب لزوجتي أو نقلها إلى المستشفى قلقنا عليك، وركضنا خلفك خوفا من أن تصابي بمكروه! تركت زوجتي في حالة يرثى لها للتفتيش عنك، لماذا هربت؟."

تجسد لنا شخصية السائق الإنسان المسلم الملتزم بدينه، الذي يمتلك حساً بالمسؤولية تجاه الآخر الغريب، يرغب في حمايته من مخاوفه، رغم أن الفرنسية تسئ الظن به، وتراه في صورة وحشية، تدفعها للهرب، فإنه يلحق بها ليردّ لها مالها الذي تركته في لحظة خوف داخل سيارته! عندئذ تبدأ الصورة السلبية بالتلاشي من ذهن الفرنسية، وتخطو خطوتها الأولى في فهم الآخر بفهم ذاتها أولا عن طريق الحوار الداخلي **"هل يعقل أن يكون هذا "الوحش البشري" الذي طالما شاهدت أمثاله من خاطفي الرهائن في السينما وعلى شاشة التلفزيون وفي كوابيس على هذه الدرجة من الحس بالمسؤولية؟"** فقد أحست بخروج السائق عن تلك الصورة النمطية المشوهة التي رسمتها له! ولمست حرصه على بث الطمأنينة في قلبها حين وضّح لها سبب أصوات العويل المنبعثة من خلف الأعلام السوداء: **إنهم يبكون المرحض المتطوع طالب الطب (حسين) الذي استشهد البارحة بالرصاص الإسرائيلي** ، ثم يسألها **لعلك سمعت عن الحادثة؟"**

يستدعي هذا السؤال لديها رغبة في محاسبة الذات، فقد اكتشفت أنها رأت وجها واحدا لبيروت وأغفلت الوجه الآخر، إذ لم تسمع فيها "**غير موسيقى بيتهوفن وشوبان وموزار على يخت صديقتها يحيى الثري رجل الأعمال الشاب اللبناني، ولم تكن أصلا تدري أن ثمة أرضا لبنانية احتلتها إسرائيل "المسالمة المسكينة" وكانت تظن ما يدعوه البعض بالمقاومة مجرد إرهابيين."(6)**

إن الأوهام هي التي أدت بها إلى النفور من الآخر (الوحش) لكن المعايشة الواقعية قرّبتها من الآخر (الإنسان)! لعل مثل هذه المقارنة بين الحقيقة والوهم أعادت لها جزءا من وعيها، فقد جعلتها المعاملة الشرقية الراقية تحس مدى جهلها بالآخر وسوء فهمها له**"وعادت إلى حقيقتها طبيبة تسيل إنسانية، لا تريد غير احترام الآخر وإنقاذ روح أخرى مختلفة أو غير مختلفة لا فرق..."**

إن الانفتاح على الآخر يؤدي إلى انفتاحه نحونا، كما يؤدي تعصبنا إلى تعصبه! لهذا قابلت المرأة الغربية انفتاح الشرقي (السائق) الذي تجلى في إحساسه بالمسؤولية تجاهها وخوفه عليها، بأن هبّت لنجدته، وقد ساعدتها مهنتها (طبيبة نسائية) على إنقاذ روح زوجته (آمال) التي أنجبت على يديها توأما، فاتفق جميع الأقارب حتى الأطفال على تسمية البنت باسم الطبيبة الفرنسية ماري روز (أي مريم زهرة) عرفانا متواصلا بالجميل، وتسمية الولد باسم جارهم الشهيد (حسين) إحياء لقيمة الشهادة في الحياة!

وبذلك تنسج الكاتبة صورة جديدة للعلاقة مع الآخر، ترتكز على الحوار والمعايشة اليومية التي تقرّب بين الشرق والغرب، لذلك بدت المرأة الفرنسية سعيدة بالتعرّف على هذا الوجه الفقير لبيروت، إذ اكتشفت عمقه الإنساني وروعته، بهرها حب الناس العفوي، ورغبتهم في رد الجميل والعطاء **"هذه تخلع قرطين من ذهب لعلها كل ما تملك، وتريد وهبه لها بيدين أدمهما الكدح وثانية تحاول عبثا إخراج خاتمها الوحيد... وجدة التوأم تمنحها من يدها إسوارة هي بالتأكيد كل ما تبقى لها..."**

نجحت الكاتبة في تقديم الشخصية الشرقية في صورة مشرقة، فهي عزيزة النفس، تحاول، رغم فقرها، ردّ الجميل بأثمن ما تملك، ويبرز أمامنا الترابط الأسري بأروع صوره، فالأقرباء جميعا يريدون تقديم كل ما يملكون للطبيبة ماري روز! لذلك أحست أنها أقرب إلى هذا العالم الفقير الذي ينبض إنسانية وحبا وبساطة، صحيح أنها انتشت مع وسيم ويحيى **"لكنها ظلت تشعر بوحشتها..هنا تشعر بمتعة استثنائية تتصاعد بلا هبوط لعلها متعة العطاء والامتزاج بالآخرين."**

باتت تتعلم من هؤلاء الناس البسطاء وهي تعترف بأنها أخطأت حين عممت نظرتها للآخر، وبنت أحكامها على أفكار مسبّقة، فنجدها تقول إثر حوار مع السائق "**ما كل الناس بأوغاد، وهو ما عليّ أن أتعلمه...**"

إن الحوار مع الآخر المختلف يوّسع أفق الإنسان، ويعلمه أشياء جديدة، فيزداد فهما للحياة، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن معايشة لطيبة لهؤلاء الناس قد أنقذتها من وحشتها، فبدأت ترى حياتها بطرية جديدة، وأدركت أن معنى وجودها لن يكون إلا بالعطاء، لهذا قفزت إلى رأسها فكرة "أطباء بلا حدود"

إن الحوار مع الآخر ومعايشته في تفاصيل حياته اليومية فتح عيني ماري روز على حقيقة أعماقها كما فتح عينيها على حقيقة مدينة بيروت التي غابت عن ذهنها "**ثمة بيروت سرية نابضة متربصة مثل لغم أو قنبلة موقوتة، لا يمكن تفكيكها إلا بالحب والتفهم الإنساني، ثمة موزاييك بيروتي معقد لم يتح لي الوقت لمعرفته، لكنني صرت أعي وجوده المعقد الدينامي، ولن أنسى يوما وجه آمال الشابة الجميلة القوية وهي تنجب ولا تعرف الشكوى من الألم ولا وجوه نساء يسلن محبة وإنسانية وعطاء رغم فقرهن ويغمرنني بهداياهن....**"(7)

تتعمدد الكاتبة أن تكشف للمتلقي حقيقة بيروت السرية وما تعيشه من أزمات، إنها بيروت الفقراء الذين هم في حالة إهمال، لذلك تجعلهم أشبه بلغم على وشك الانفجار لشدة معاناتهم، قد ينفر المتلقي للوهلة الأولى من تشبيهها بقنبلة أو لغم ومن استخدام كلمة (التفكيك) لكن حين يأخذ الكلمة بالمعنى الفلسفي العميق الذي يعني (التحليل والتركيب من أجل فهم أفضل) وينتبه للسياق الذي وجدت فيه (الحب والتفهم) يتضح أمامه خوف الكاتبة على بيروت لهذا أتت بهذا التشبيه كي تجسد الحالة الصعبة التي تعانيها المدينة، التي هي أحوج ما تكون إلى التفكير العلمي (التفكيك) ومشاعر الحب كي يتم إنقاذها.

منحت الكاتبة شخصيات بيروت السرية، وخاصة النسوية منها، مجموعة من الصفات الإيجابية (الجمال، القوة، الصبر، المحبة، الإنسانية، عزة النفس...) ولم نجد أية صفة سلبية تحيط بهن!

إن تخصيص المرأة بهذه الصفات الإيجابية لا يعني تمركزا حول الذات الأنثوية لدى الكاتبة، فقد منحت هذه الصفات لسكان بيروت السرية جميعا، فهم **بشر يسيلون إنسانية ظلمهم الإعلام وظلمتهم السياسات**. مما يدل على استسلام الكاتبة للرؤية الانفعالية، التي تتبين بشدة حبها وإعجابها لهذه الفئة التي وقع على كاهلها عبء المقاومة وتحرير الجنوب اللبناني! ورغبتها في تقديم الصورة الحقيقة المشرقة للمقاومة التي وسمها الإعلام الغربي بالإرهاب!

لم تلتزم الكاتبة الحياد في اختيار اسم الشخصية الفقيرة، كما فعلت مع الشخصيات الغنية (فواز، دانا...) فقد اختارت أسماء ذات دلالات إسلامية شيعية (السائق علي، الشهيد حسين) توحي بانتماء هذه الشخصيات إلى حزب الله.

تعمدت الكاتبة أن تجري حوارا، بصورة غير مباشرة، بين الغرب وبين من يقاوم الاحتلال الصهيوني في لبنان، متجنبة قدر الإمكان المباشرة والخطابية في لغة الحوار، كي تقضي على الصورة المشوهة التي رسمت لهم في الغرب، وتفسح المجال لبناء جسور فهم بين وجهات النظر المختلفة، لذلك تعترف ماري روز بمتعة الحوار مع أشخاص يفكرون على نحو آخر، وتبدو آسفة لعدم تعرّفها على أسرة السائق منذ بداية الرحلة، فقد خلّصها الحوار من كابوسها بصفتها رهينة فرنسية في عرين أحقاد الكونت "دو ساد"

أسقطت الكاتبة حبها للبنان على لسان الفرنسية، إذ إن إقامة قصيرة فيه لا تتيح لها، باعتقادنا، فرصة اكتشاف خصوصيته ومكمن جماله التي تتجلى في التنوع والتعايش، وما يتمتع به

الشعب اللبناني من حيوية **"حرب تنتهي أم تبدأ لكنهم يضحكون ويرقصون ويتصالحون وينسون ولا ينسون..."**

وهي لا تنظر إلى لبنان بعين الحب التي تقتل الرؤية الموضوعية، لذلك لم ترَ جمال المدينة دون كدر، وقد استطاعت أن تربط تشوّه المدينة بتشوّه أهلها، لذلك تتساءل قلقة: **"هل لقتل الأشجار صلة بقتل التعايش بين الأديان والطوائف."** فقد لاحظت اغتيالهم الحدائق وقتلهم الأشجار، حتى باتت عاصمتهم رقعة من الإسمنت المسلح البشع!

الحواشي:

(1) غادة السمان "حفلة تنكرية للموتى" منشورات غادة السمان، ط1، بيروت، 3..2، ص38

(2) المصدر السابق، ص9

(3) المصدر السابق نفسه، ص13

(4) نفسه، ص33

(5) نفسه، ص204

(6) نفسه، ص208

(7) نفسه، ص213

□□

غسان كنفاني
دوام الحضور

□ وليد إخلاصي *

يوم قرأت كتاب "سرير رقم 12" وهو مجموعة قصص قصيرة للكاتب غسان كنفاني بإهداء منه أرسل إلي في عنواني بحلب. لم أتوقف عند قراءتي له، بل سارعت إلى كتابة تعليق عنه في مجلة "السنابل" الحلبية يدفعني الإعجاب بالقصص، وكنت أعتقد بأنه من أرقى ما كتب عن المأساة الفلسطينية بلغة القص الغنية وبإحساس يلامس القلب. وأذكر أن التعليق قد مضى عليه أكثر من أربعين سنة، ولم يزعجني شيء سوى أنه جاء مقتضباً لا يليق كثيراً بكاتب على مستوى غسان كنفاني.

بعد فترة من كتابة التعليق قمت بزيارة كعادتي إلى بيروت، وكان في خطتي أن أسعى لمقابلة غسان الذي لم أقابله من قبل. بحثت عن مقر مجلة (الهدف) التي كان يعمل فيها، وهي منشورة فلسطينية تصدرها الجبهة الشعبية. وعلمت أن مقر المجلة يقع في بناء (العازارية) الذي ضم حجمه الكبير مئات المكاتب. استغرقني البحث عن الهدف) زمناً، وبعد جهد عثرت على المكتب فلم يكن بمستوى أناقة مكاتب مجلات أخرى تعرفها بيروت.

طرقت باب المجلة الذي كان انفراجه يظهر شاباً وراء مكتبه، وقد سمعت كلمة من الداخل سمحت لي بالدخول، وكان مكتب الشاب تكدس عليه الكتب فلا تظهر سوى كتفيه مع رأسه المطرق على الأوراق، رفع الجالس رأسه الذي لمحت في وجهه المشرق ابتسامة تشع ببريق ترحيب دفعني إلى السؤال عن الأستاذ غسان، فما كان من جوابه إلا قوله "أنا غسان"، وقلت لنفسي دون أي تردد "كاتب مدهش كما هي شخصيته". قدمت نفسي، فإذا به يهب واقفاً وهو يغادر مكتبه ليتقدم نحوي يضمني معانقاً كصديق قديم يقابله بعد فراق طويل. حرارة مشاعره كانت لصيقة بدفء كلماته التي شكلت هيكل أدبه، فغمرتني السعادة بمعرفته.

دعاني إلى الجلوس على الكرسي القريب من مكتبه، وكان أول ما قاله أن مجموعته القصصية "السرير رقم 12" التي أرسلها إلي، قام صديق بإعلامه هاتفياً عن ما كتبته أنا عنها، وأن امتنانه لا يعادله لقاؤنا، مكرراً سعادته بمعرفتي. وكان غسان كنفاني يتدفق في الحديث بحماسة المبدع،

* روائي وباحث سوري.

وصفاء سريرته جعلته بنظري أجمل الرجال. وكان هو الذي نقلني من تقديري لأهميته الأدبية إلى إعجاب بشخصيته الخلاقة والتي لا تختلف بشيء عن مسيرته النضالية. وفي هذا اللقاء تجلت فلسطين في صورة الحبيبة التي اختطفها العدو الإسرائيلي من بين أحضانه، فلم تغب عنه استعادتها لأنها همه الأول والأخير وهي قدس الأقداس. غسان كنفاني الذي هزني لقاؤه هو أول من قابلت من مبدعين منذ المأساة الفلسطينية. عزز إيماني بأن من يعشق وطنه لا يمكن له أن يساوم أو يتخاذل، وهذا ما جنيته من لقاء غسان.

غسان يتوقف عن تدفق حديثه المفعم بالحب ليستأذن بتهذيب المتحضر ويغادر المكتب. وما هي إلا فترة فقد عاد حاملاً بين يديه رزمة وضعها على طاولة في ركن الغرفة الصغيرة، وكان يتساءل بمرح إن كنت من (الفلافل) طعام المثقفين، فأجبته مقبلاً على الأرغفة الساخنة التي كشفه عنها وأنا أقول "وهل يسمح لنا بغير الفلافل". وكان هو لقاءنا الأول، وأما الثاني فكان في غياب ذلك المبدع الجميل.

الموساد الإسرائيلي هو من مزّق جسد غسان كنفاني. والاغتيال عادة لها طابع الديمومة مارسها الموساد ضد أصحاب أرض فلسطين وبخاصة طليعتهم من المناضلين والمفكرين، وقد تمددت تلك العادة لتصيب من يحمل الإيمان العميق والعشق الصارخ للمحبوبة فلسطين. وغسان كنفاني المبدع الفاضل العاشق كان هدفاً، وكان واحداً من مفردات القوائم التي وضعت في مختبرات العدوان للتخلص من العقول الفلسطينية التي تمثل خطراً على الكيان الصهيوني.

وفي احتفال أقامته الجبهة الشعبية بدمشق لإحياء الذكرى الأولى لرحيل الغائب عنا، كان لقائي الثاني مع غسان كنفاني الذي لم يفتقده أهل الصالة فقط بل أن أعداداً كبيرة من المعجبين به وبشهداء القضية الأولى للشعب العربي. وضم ذلك الاحتفال المهيب الدكتور جورج حبش وأركان الجبهة الشعبية بالإضافة إلى زوجة الغائب الهولندية وممثلين لكتاب مصر كالدكتور نصر حامد أبو زيد والروائيّة رضوى عاشور، وآخرين من البلاد العربية. وقد كان لي شرف المثول أمام ذكرى الشهيد الذي لم أقابله سوى مرة واحدة في حياته ليبقى حاضراً في الوجدان والذاكرة من قبل ومن بعد، وما زالت مسيرة نضاله وأقواله ومؤلفاته الإبداعية تشكل صفحة مضيئة من تاريخنا العربي الحديث. وغسان كنفاني ما زال في حسابات النقد الأدبي يعتبر من طليعة الكتاب العرب المبدعين، وهو في موازين الحركات السياسية يتوّج مناضلاً لم يوقف الموت آثاره.

وعلمت في ذلك الاحتفال الإحيائي أن زوجته الهولندية هي التي تشرف على مؤسسة حملت اسم غسان كنفاني، فأدركت أن انتماءه للنضال لا يقل أهمية عن العلاقة الزوجية المتوازنة، وهما في موقع المسؤولية عن رعاية وحفظ الحضور في الوجدان الحضاري المبدع لرجل كغسان كنفاني، ذلك الإنسان المدهش الذي لم يمّر عابراً على مشهد الثقافة العربية، بل كانت بَصْمته العميقة لها أثر كبير في الحياة.

❑❑

خصوبة عصيّة على الاستنفاد والتنضيب

(نصان لغسان كنفاني)

❑ د. صلاح صالح *

إن قضيّة بحجم القضية الفلسطينية، وعمق امتداداتها على مستويي التاريخ والجغرافيا، وعلى مستوى طبائع التكاوين البشرية المبتغاة في المشرق العربي قضيّةٌ يصعب اكتناهها في أعمال فنّية مكافئة، بمعنى أنها قادرة بذاتها على أن تخلّف في المتلقّي تأثيراً يحدث جيشاناً موازياً أو مواكباً لما يمكن أن يحدثه مقطع صغير من فصول المأساة الفلسطينية المتجددة (متابعةً، أو تأمّلاً، أو ممارسة عيش). إن جعلَ التكافؤ مع الحدث منطلقاً منهجيّاً، أو تأطيراً لتناول أعمال فنية ذات صلة بالقضية الفلسطينية منطلقٌ تقتضيه الطبيعة التكوينية، وطرائق التراكيب الخاصّة بالأعمال التي ينهض وجودها كله على القضية الفلسطينية بوصفها موضوعاً يفرض على صياغاته الفنّية أن تلزم أشكالاً وقوالب مصنوعة من مادّة الموضوع، وشظاياه، خلافاً لما يمكن أن يكون معتمداً، أو قائماً في صياغات أخرى لموضوعات أخرى، تشي معالجاتها بسعة الاتّكاء على ما سُمّي بـ (المعادل الموضوعي) المنسوب لـ (ت. س. إليوت).

صار مندرجاً في مبادئ التعامل المدرسي مع الأدب أنّ نبل الموضوع لا يجوز أن يشكّل أساساً، أو شرطاً لجودة المعالجة الفنية التي يمكن أن تكون معالجة رديئة، تسيء بشكل مزدوج إلى القضيّة النبيلة، وقضيّة الفن على حد سواء، بحسب تعبير (**ماو تسي تونغ**). ومع ذلك نجد الأمر مختلفاً مع المعالجات الفنية للقضية الفلسطينية التي أصرّت على أن تفرض ذاتها – بوصفها موضوعاً – عاملاً محدّداً، وواسماً أيضاً، لمجمل أشكال تناولها بواسطة الفن، بما في ذلك فن الموسيقا المتسم بتجريده الأقصى، وتعاليه على الاتصال المباشر بتعيّنات الواقع، فحتى الموسيقا التي تأثرت بالموضوع الفلسطيني، أو سعت إلى أن تقول شيئاً ما خاصّاً بفلسطين، نجد أن (**موضوعها**) سيطر عليها من خلال وسمها بسمته الخاصة، أو بنفحات من سماته الخاصة في الحدّ الأدنى، مع ملاحظة أن الأعمال الموسيقية الصرفة هي أعمال موجودة على سبيل الندرة، خلافاً لما هي عليه الحال مع الغناء الممزوج بالموسيقا.

أما الأنواع الفنية الأخرى (**تشكيلاً وشعراً ومسرحاً ورواية**) فالواضح أن الأمر معها مختلف،

*كاتب وباحث سوري.

ففي التشكيل نجد أن الموضوع الفلسطيني يفرض ذاته بقوّة على مختلف أعمال التشكيليين الفلسطينيين، رغم افتراق التناول، واختلاف التقنية، والانتماء التشكيلي، كما هو قائم في أعمال كلّ من مصطفى الحلاج، وعبد الرحمن المزين، وإسماعيل شموط، وتمام الأكحل على سبيل المثال. وفي الشعر نجد الأمر أشدّ سطوعاً؛ إذ يرى الناقد **(الفلسطيني)** يوسف سامي اليوسف أنّ إخلاص محمود درويش لـ **(فلسطينيته)** إلى درجة ذوبان الذات في الموضوع هو الذي شكّل جدارته الخاصة لإدراجه ضمن **(الطبقة الأولى)** لشعراء العربية المعاصرين، في مقايسة معلنة مع الكتاب التراثي (طبقات الشعراء) لابن سلام. وفي السرد تكثر الأمثلة، وتتنوّع، لكننا نجد أن ما أهّلها للتساوق مع الأعمال السردية الجليلة مستمدّ من خصوصية موضوعها الفلسطيني، كأعمال إميل حبيبي، وغسان كنفاني، وأعمال أخرى بينها **(باب الشمس)** لإلياس خوري. على سبيل المثال.

وفي سياق الالتفات إلى أعمال غسان كنفاني، من المناسب أن ننوّه بنظافة أعماله (إلى حدّ النقاء) من الشوائب الإيديولوجية، أو السياسية والحزبية، التي لم يستطع بعض الكتاب الذين يُصنّفون كتّاباً كباراً من مقاومة الرغبة في دسّها إلى حدّ تصير فيه ركناً من بنية العمل، أو من مقولته المحورية، ومن ذلك على سبيل التمثيل، ما بدا في **(باب الشمس)** بوصفها تنتمي إلى الأعمال المميزة المتعوب على إنجازها، من انحيازات رؤيوية، واتهامات ضدّ سوريا، من زاوية علاقتها بنكبة عام ثمانية وأربعين، وما تلاها، إذ بدا المؤلّف مجرّد كارهٍ لسوريا، على طريقة **(الفئات)** اللبنانية التي أنشأت تنظيماتها السياسية على أساس كراهية سوريا –لا نظامها السياسي فقط– وخصوصاً خلال الوجود العسكري السوري في لبنان. وبدت سوريا جهة غير مؤاتية للنزوح الفلسطيني الكثيف الناجم عن مجازر الصهاينة في عموم الأراضي الفلسطينية، وقرى الجليل خصوصاً، فالشخصيات الفلسطينية المسرودة – وهي كثيرة – لم تكن تذهب إلى سوريا إلا من أجل أن تُسجن هناك، ولم تكن تغادر سوريا إلا بعد خروجها من السجن، فلم يكتف المؤلف بالإشارات المتتالية إلى أن سوريا لم تكن جهة مناسبة – أو مفضّلة – للنزوح، بل بدا في **(باب الشمس)** أنها كانت جهة معادية **(في حال اقتصار تحصيل المعرفة على هذه الرواية)** مثّلت سجناً موازياً لما كان قائماً في فلسطين المحتلة، خلافاً للأردن، أو لبنان الذي بدا أنه الجهة الأنسب للفرار الفلسطيني، وهو أمر يمكن تفسيره بالعلاقة الالتصاقية بين الجليلين الفلسطيني واللبناني. بالإضافة إلى أن المسرودين الذين اعتُمدت شهاداتهم لبناء الرواية من ذراتها الكثيرة المتناثرة، كانوا لاجئين في لبنان، ومن طبائع النزوح الجمعي أن يبحث النازح عن أقاربه ليمارس نزوحه إلى جوارهم، بوصف القرابة والمعرفة السابقة سبيلاً إلى مقاومة بعض الغربة داخل النزوح.

أما الواضح في أعمال غسان كنفاني فهو نظافتها من مثل هذه الشوائب، والأسباب لا تكمن فقط في ما يمكن أن نسميه (عبقرية الكاتب) وذكاءه الفني، وحساسيته المرهفة لمكامن الوجع الجمعي العميق، بل ارتدّت الأسباب أيضاً إلى عاملين إضافيين، بدا أن غسان كنفاني متفرّد في الاستفادة منهما:

الأول: ثقافته الواسعة، ووعيه العميق بمتن المشكلة وجوهرها، ويمكن أن ندرج في إطار ثقافته، ما ذكره الباحثون مراراً بشأن مقدرته الخاصة على مخاطبة العقل الغربي، بصورة متقنة لم يبلغ مستواها سواه. وتحدّثت الصحافة، وسواها مراراً عن أن هذه المقدرة على خطاب العقل الأوربي (بوصفه العقل الذي أنشأ إسرائيل، ومارس، ولا يزال يمارس إلى اليوم رعايتها، وحماية وجودها على الأصعدة كافّة) هي التي دعت الدوائر الصهيونية إلى المسارعة في اغتياله.

والثاني: موقفه السياسي النظيف الذي يمكن أن نسمه بأنه متعالٍ على التشرذم السياسي الذي تمثّل في المهاترات والصدامات المسلّحة التي بلغت حدّ محاولات الإلغاء المتبادل بين مختلف الفصائل الفلسطينية.

وعلى وجه العموم، من المستطاع إجمال رؤيته السياسية/ النضالية للقضية الفلسطينية استناداً إلى ما هو مستخلص من قراءة أعماله الكاملة غير مرّة في عدد من المبادئ الكبرى:

أ- مشروع إقامة إسرائيل على أرض فلسطين هو مشروع غربي رعته بريطانيا أوّلاً، ثمّ الولايات المتّحدة ثانياً، التقى مع الطموح الصهيوني الذي يُعدّ بدوره إفرازاً أوربّياً، بوصفه اقتراحاً لحلّ مشكلة يهود أوربا الذين شكّلوا عبئاً مزدوجاً، ذا حدّين متناقضين، في خواتيم القرن التاسع عشر، ومطلع القرن العشرين، فهم عبء من الناحية الأخلاقية لأنهم ضحايا تاريخيون للتعصّب المسيحي الأوربي، ثم العنصرية الأوربية لاحقاً. وهم عبء من خلال سيطرتهم عموماً على الرأسمال المصرفي في أوربا.

ب- قام المشروع الصهيوني على الفكرة المتمثّلة في أن توطين اليهود في فلسطين مجرّد توطين شعب بلا أرض، في أرض بلا شعب. وهي فكرة تمتّعت بجاذبية عالية لدى عموم الأوربيين الذين سارعوا إلى تبنّي الفكرة، وترويجها، إذ لم يكن عدد سكان الأرض الفلسطينية في فترة قيام المشروع الصهيوني، يبلغ أكثر من بضع مئات الآلاف، أي كان دون المليون في أحسن التقديرات، وهذا العدد يمكن استيعابه في دول الجوار ذات المساحة الكبيرة والكثافة السكانية القليلة.

ج- أفضلية الإنسان على الأرض، وهذه الفكرة قلّما تنبّه إليها المبدعون الفلسطينيون الذين بالغوا في تقديس الأرض، إلى حدّ منحها أفضلية قصوى على الإنسان الذي صُوِّر على أنه مجرّد قربان في سبيل الأرض، التي يمكن أن تتطلّب المزيد من القرابين. وفكرة تعظيم الأرض فكرة لا غبار عليها، لولا اصطدامها بمحذورين أساسيين: يتمثّل الأول في أن جعل الصراع بين الفلسطيني والصهيوني صراعاً على أرض متنازعٍ عليها، يعطي الصهيوني حقّاً مسبقاً في الوجود على الأرض الفلسطينية، والقتال من أجلها بصورة تلقائية. ويتمثّل الثاني في أن إغفال الإنسان لمصلحة الأرض يندرج في سياق الفكرة الذاهبة إلى أن فلسطين هي فعلاً أرض بلا شعب، وإذا كان هناك من بشر فيها، فهم بشر لا قيمة لهم، لأنهم عدد ضئيل يضحّي به العرب من أجل حيازة الأرض والحفاظ عليها.

د - تجربة بناء إسرائيل على أرض منتزعة بالقوة من أصحابها، تجربةٌ أراد الغرب تكرارها واستنساخها. فهناك غير مثال ناجح **(بالمعنى الذرائعي)** لمثل هذا البناء، كالولايات المتحدة، وأستراليا، ونيوزيلندا إلى حدّ ما. فالولايات المتحدة أقيمت على أساس إلغاء عرق، أو مجموعة أعراق، لإحلال عرق آخر محلّهم، والأمر في المثال الأمريكي يخرج عمّا هو قائم في السينما الأمريكية التي صوّرت السكان الأصليين **(الهنود الحمر)** على أنهم مجرّد بضعة آلاف من الأشرار البدائيين الذين يواصلون الاعتداءات على العرق الأبيض النبيل، واغتصاب العذراوات البيضاوات، إذ تشير الدراسات الموضوعية إلى أن مجموع الذين أبيدوا على أيدي الغزاة الأوربيين قارب سبعين مليوناً في عموم القارتين الأمريكيتين، كان معظمهم في الولايات المتحدة خلال ما يقارب مئة عام بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. ومن المستحسن الرجوع في هذا السياق إلى عدد من الكتب الرصينة ذات الصلة كـ **(تاريخ الهنود الحمر)** و**(الجريمة على الطريقة الأمريكية)** والأهم: كتاب تودورف **(فتح أمريكا. مسألة الآخر)**. ومعروف أن المثال الأمريكي تكرر في أستراليا ونيوزيلندا، أما في كندا فقد استطاعت إداراتها أن تخفف وطأة الإبادة الممنهَجة عبر استغلال الشساعة الكندية الهائلة التي لم تكن مرغوبة لاستيطان البيض، بسبب مناخها المتطرف نحو

البرودة، ومتاخمتها للقطب، بحيث أفسحت مجالاً لبقايا الهنود الحمر الذين واصلوا اللجوء إلى تلك الشساعة، من منطلق أن تلك الأرض تسع الجميع.

هـ - ولذلك يبدو المشروع الصهيوني من وجهة نظر الصهيونية مشروعاً فاشلاً إلى الآن، لأنه لم يستطع إبادة العنصر البشري الفلسطيني، فالذي يبقي القضية الفلسطينية حيّة إلى اليوم هو الإنسان الفلسطيني الذي عجز المشروع الصهيوني عن التهامه، وحذفه من الوجود، خلافاً للأرض الفلسطينية التي يواصل الاستيطان الصهيوني المتسارع قضمها يوماً بعد يوم.

و- هذه الرؤية العميقة الشاملة جعلت غسان كنفاني ينخرط في النضال الفلسطيني بوصفه حركة تحرّر وطني، قبل أي اعتبار آخر، ويقتضي التحرر الوطني تأجيل النزاعات، والتناقضات الثانوية إلى ما يلي إنجاز مرحلة التحرّر، ولا يقتضي تفجيرها، إلى شظاياها لاعتماد إحدى الشظايا سبيلاً لأي إنجاز على أي مستوى. ولذلك لم يغفل غسان كنفاني عن جعل النضال الفلسطيني ضد الاحتلال الصهيوني مجرّد حلقة لاحقة لما سبقها من حلقات نضالية ضدّ الانتداب البريطاني.

ز- ذهب أغلب الذين تناولوا القضية الفلسطينية إلى عدّ الفلسطيني مجرّد ضحية للاحتلال الهمجي الاستيطاني الصهيوني، ولأنه ضحية عومل بوصفه نبيلاً مكتفياً بتمثيل دور الضحية. خلافاً لما نجده في معالجات غسان كنفاني الذي جعل الفلسطيني شريكاً في المسؤولية عما آل إليه، على غرار ما فعله **(أبو الخيزران)** في **(رجال تحت الشمس)** و**(زكريا النتن)** في **(ما تبقّى لكم)**.

ح- النضال المسلّح سبيل أساس، إن لم يكن وحيداً لإنجاز مرحلة التحرر الوطني، وهو ما قالته **(ما تبقّى لكم)** من غير أية مواربة.

من طبائع الأمور ألا تكون أعمال كاتب ما على سويّة واحدة من ناحيتي النضج الفني، والقدرة على إحداث الأثر العميق الذي يستطيع أن يخلّف تغييراً (ما) في بنية المتلقّي، أو في تكوينه الثقافي، أو الشعوري في الحد الأدنى. ويندرج معظم شغل غسان كنفاني في هذا السياق الذي تسمق فيه ثلاث روايات تكفي واحدة منها لدفع مؤلّفها إلى ذروته المأمولة: **(رجال تحت الشمس)** و**(عائد إلى حيفا)** و**(ما تبقّى لكم)**. وعلى الرغم من أن هذه الأعمال أُشبعت بحثاً وتحليلاً، وتبجيلاً أيضاً، فإن من الممكن الذهاب إلى أنها لا تزال تستضيف الحاجة إلى المزيد من معاودة التخويض فيها، أو في بعضها، بوصف ذلك ضرورة يمليها المنحى الخطير المريب الذي تلزمه القضية الفلسطينية الآن، وخصوصاً في ظلّ الإصرار على **(أسلمة)** النضال الفلسطيني، وتحويله من نضال وطني يستهدف الحفاظ على الكينونة الوطنية، والوجود الجمعي الفلسطيني المتمتّع تلقائيّاً بحق العيش فوق أرضه، إلى مجرّد صراع ديني من أجل الله ونصرة الإسلام، وهو صراع تافه **(من وجهة نظر غربية)** وخصوصاً حين تتركّز أهدافه في مجرّد **(حماية المقدّسات الإسلامية)** من التدنيس اليهودي. والأنكى من ذلك جميعه، هو قبول الفصائل الفلسطينية وعلى رأسها **(فتح)** و**(حماس)** بأن تتعهّد بلدان الخليج قيادة التحرّك الفلسطيني على المستوى السياسي الدولي، وعلى مستوى التشكّل المرجوّ للوجود البشري الفلسطيني في الآفاق المنظورة، التي تشكل توطئة موضوعية ومرحلية للآفاق غير المنظورة.

من هذه الاعتبارات جميعها يبدو اللجوء إلى إعادة قراءة غسان كنفاني ضرورة وطنية فلسطينية، وعربية، وخصوصاً ما تعلّق بتصويب اتجاهات الصراع على المستويين الميداني، والمعرفي، على حدّ سواء.

السوية الفنية العالية لأعمال الكاتب عموماً، ورواياته الثلاث المشار إليها آنفاً خصوصاً، هي مؤهّلها الأساس للانخراط في منظومة الأعمال الجليلة، وهي أيضاً ما يؤهّلها لجعلها ميداناً لحوار الأفكار، واستثباتها في آن واحد، فهي لا تستنفد

طاقتها المتجدّدة بتجدد الحياة على استنبات المعنى، واحتضان النقاش، وتأطيره. ولم يستنفدها الدرس النقدي الموازي. وفي سبيل استثارة المزيد من حرارة الوجع الفلسطيني الراهن الذي كان غسان كنفاني قد استثاره عبر وضع قلمه في عمق مكمن الوجع **(بحسب التعبير الشائع)** منذ نصف قرن، سنكتفي بإعادة لفت النظر إلى مسألتين جوهريتين مطروحتين بقسوة وإلحاح في **(رجال تحت الشمس)** و(عائد إلى حيفا). وهما روايتان خضع إنتاج المعنى فيهما إلى عناية فائقة، وتبصّر عميق، محكوم بحساسية فنية شديدة الرهافة:

المسألة الأولى: العلاقة الفلسطينية الملتبسة مع بلدان الخليج، ومشايخ النفط في **(رجال تحت الشمس)**. والثانية مسؤولية الأبوة الفلسطينية – بإطلاق المعنى - عن مصائر الأجيال اللاحقة في **(عائد إلى حيفا)**.

في **(رجال تحت الشمس)** نجد الكويت مقصداً جاذباً لآلاف، ومئات الآلاف من فلسطينيي الشتات الباحثين عن لقمة العيش، وعن فرص شريفة للعمل، وقد قصدها الفلسطينيون على مدار العقود المزامنة لقضيتهم، عندما كان بلوغها ميسوراً متاحاً، وعندما كان غير متاح على حد سواء، مثلما بدا في هذه الرواية التي عاينت وصول الفلسطينيين إليها جثثاً مهرّبة. ومن المقولات الأساس في هذه الرواية التي جعلت جثث الفلسطينيين تصل الكويت، وتُرمى في إحدى مزابلها، أنّ على الفلسطيني أن يفقد روحه، ويستغني عنها بوصف ذلك شرطاً لبلوغ الكويت التي عُدّت فردوساً منشوداً للعمل وتحقيق الذات.

فالفلسطيني الذي هرّب جثث الفلسطينيين إلى داخل الكويت **(أبو الخيزران)** كان رجلاً عقيماً، كانت العصابات الصهيونية المسلّحة قد استلّت منه **(ذكورته)** وحوّلته إلى مجرّد عقيم، ما يعني جميعه أن الكويت البعيدة عن فلسطين أرض غير مناسبة لاحتضان الوجود الفلسطيني. بالإضافة إلى أن ثمن بلوغها كان باهظاً جداً، فالموت عبر الطريق الذي ولغ مسافة ضئيلة جداً داخل المنطقة الحدودية التابعة للكويت، يتجاوز معناه الدال على الموت الطبيعي للإنسان إلى تمويت شامل لجميع ما تعنيه الروح في مساقاتها، ودلالاتها كافّة. ومَن استطاع بلوغ الكويت، واستطاع ممارسة البقاء فيها كان من أولئك الذين استمرؤوا عجزهم الذاتي، وألفوا عقمهم، إلى الحد الذي لم تعد فيه خصوبة الآخرين تعني لهم أية قيمة موجبة. ومن الناظل أن نشير إلى أن العقم والعجز عن التخصيب هو الشكل الأقسى من أشكال الموت، لأن العيش تحت شرط العقم هو موت مغلّف بقشرة فاسدة من قشور الحياة التي تسوّغ الموت وتجعله شكلاً ممكناً، أو مقترَحاً للعيش. والأنكى جعله شكلاً مرغوباً **(عربياً)** للعيش الفلسطيني في ظلّ أنظمة العجز العربي الشامل، ممثّلاً بإحدى دوله النفطية **(المسوّرة بشكل ممتاز)** التي لا تملك من مقوّمات الدولة سوى ثروتها النفطية التي لا تملكها فعلياً، بل يملكها الغرب الذي يترك لأبناء تلك الدول ما يجعلهم يعانون تخمة الطعام، وتخمة الجنس، فتتحوّل معاناتهم الفعلية إلى معاناة التخمة مثلما كانت عليه حال موظّف الحدود الكويتي الذي تمثّلت معاناته بالتخمة، وتمثّل التفريج عنها بالتجشّؤ من فرط التخمة، إذ لا يوجد لديه من كرب وأسى سوى بؤس التخمة التي أعانه الله على تنفيسها بالتجشؤ.

لم يبدُ اختيار الكويت مقصداً للجوء الفلسطيني حين صدور الرواية في مطلع ستينات القرن الماضي اختياراً ثريّاً ثراء كافياً بالدلالة والمعنى، قبل أن تتالى الحوادث الكبرى في خواتيم القرن العشرين. فتلك الحوادث برهنت أن ما سردته **(رجال تحت الشمس)** استشرف بالمعنى النبوي، مسألتين في غاية الخطورة، من ناحية طرائق الصياغة السياسية المعتمدة الآن لتصفية ما يبدو متبقّياً – أو عالقاً – من القضية الفلسطينية، تتخذ المسألة الأولى طابعاً سياسياً مباشراً، وتنخرط الثانية

في كامل التشكّل الحضاري والثقافي لهذه المنطقة المشرقية التي يتصارع فوق صدرها أقنوما الخصوبة واليبوسة منذ أن تشكّل العالم.

تتعلّق المسألة الأولى بما يسمّى بالوطن البديل للفلسطينيين، على أساس أنّ توطين الوجود البشري الفلسطيني داخل كيان سياسي – حتى لو كان تابعاً – حلّ معتمد عالميّاً ومحلّياً للخلاص من مشكلة الإقلاق الفلسطيني لإسرائيل. ولا يتعلّق ما سردته **(رجال تحت الشمس)** بهذا الشأن بالإرادات الدولية، بل يتعلّق بالإرادات الفلسطينية التي تبنّى كثير من رموزها السياسية هذه الفكرة، وسعى بشكل حثيث إلى ترويجها عربيّاً، وقبولها فلسطينياً، من منطلق التماهي المذهبي والعرقي بين الفلسطينيين، وأشقائهم العرب، ولهم الحقّ في إقامة وجودهم السياسي ضمن أية أرض مناسبة، طالما عزّ استرجاع فلسطين، كالأردن ذات القرب الجغرافي المميز، والكثافة السكانية الضئيلة، ثم لبنان بوصفه – من وجهة مروّجي الفكرة – بلداً تقطنه أقليات دينية ومذهبية، والفلسطينيون المنتمون إلى الأكثرية في الإقليم هم الأولى بجعله مكاناً يوطّر كينونتهم السياسية. وفي السياق ذاته فكّرت رموز فلسطينية جدّيّاً بالكويت، بوصفها مكاناً جغرافيّاً ذا كثافة سكانية ضئيلة، وفيها من الشيعة وذوي الأصول الإيرانية ما يجعل الفلسطينيين هم الأحق بها، وهي إلى جانب ذلك ذات موارد نفطية هائلة، وتفتقر إلى العنصر البشري الخبير الذي وجد في العمالة الفلسطينية ضالته المنشودة.

ربما بدا ما نسوقه بشأن الكويت تقوّلاً وافتراء على الواقع، لأن الكويت بلد بعيد، ولن يُسمح بأن تكون ثروتها بأيدٍ غير الأيدي التي تمسكها. ولكن الغطرسة الفلسطينية في الفترة التي قارب فيها عدد الفلسطينيين في الكويت رقم النصف مليون، لم تكن تخفي إمكانية فعل ذلك، وعلى أية حال، ظهر هذا الطموح إلى العلن – بشكله الفظّ – عندما اجتاحت القوات العراقية الكويت، إذ لقي الاجتياح ترحيباً شعبيّاً فلسطينياً لدى الشرائح الفلسطينية داخل الكويت، وخارجها أيضاً، والأهم أن الاجتياح لقي تأييداً سياسيّاً صريحاً من السلطة الفلسطينية ممثّلة يومئذ بياسر عرفات. لقد بدا لهؤلاء المرحّبين أن الكويت بصيغتها السابقة قد ذهبت إلى غير عودة، وأن الفرصة سنحت أخيراً لكي يستكمل الفلسطينيون إدارة الكويت، بوصفها إطاراً وطنيّاً **(موقّتاً)** للشعب الفلسطيني في الشتات، ولا يضير القضية الفلسطينية خضوع الكويت للسيادة العراقية بوصفها من وجهة نظر الاجتياح (المحافظة العراقية التاسعة عشرة) فقد سبق للضفّة الغربية أن خضعت للإدارة الأردنية حوالي عشرين عاماً، وخضع قطاع غزّة للإدارة المصرية. ومما ساهم في ترسيخ هذه القناعة، وإمكانية إنجاز محتواها على الأرض أن الكويت ذات تكوين بشري حديث جرى تجميعه خلال أقل من ثلاثمئة عام، من مصادر شتى: عراقية، ونجدية، وفارسية، وحتى بدوية سورية ..إلخ. ولأنها كذلك، لم يرَ سياسيون فلسطينيون عديدون استحالة جعلها كياناً يؤطّر وجودهم.

ولهذه المسألة ذات الطابع السياسي وجه آخر تمثّل في مدى صلاحية الكويت، وسواها من بلدان النفط حليفاً سياسيّاً للقضية الفلسطينية، وقد شكّلت **(رجال تحت الشمس)** صرخة مدوّية لتحذير الفلسطينيين من الذهاب هذا المذهب، من غير أية مواربة، إذ كان على الفلسطيني الراغب في دخول الكويت أن يلفظ روحه بوصفه إنساناً، وأن يلفظها مرّة أخرى بوصفه فلسطينياً قبل أن **(يغطس في تلك المقلاة)** بحسب تعبير الرواية، وعليه في الحدّ الأدنى أن يتخلى عن رجولته **(طوعاً أو إكراهاً)**.

تحدّثت الرواية عن استحالة قيام أية صداقة، أو علاقة إنسانية صافية بين الطرفين، فالكويتي ينظر إلى الفلسطيني **(مثلما ينظر إلى جميع شرائح العمالة الوافدة من بقية البلدان الأخرى العربية وغير العربية)** بوصفه شغيلاً وعاملاً خبيراً في أحسن

الأحوال، وبوصفه ناهباً لثروات الكويت، ومتطفّلاً على أرزاق (**أبنائها!**) في الأغلب الأعم. وربما قُبل أيضاً بوصفه وسيلةً، أو مصدراً للحصول على ما هو ممنوع داخل الكويت، كالخمور والمخدّرات، وأحياناً المومسات. فالكويتيون قبل الاجتياح العسكري العراقي كانوا يقصدون البصرة يومياً من أجل حصاد ما يمكن حصاده من متع جسدية مختلفة. وحين قرّ في ذهن (**أبي الخيزران**) أن صديقه (الكويتي) في مركز الحدود بين العراق والكويت سيكون سبيلاً لتسهيل عبوره بحمولته البشرية بسرعة قصوى، من غير تعقيدات إدارية، اكتشف خلاف ذلك، إذ كان شرط موظّف الحدود الذي كان يعاني التخمة والضجر، أو الضجر من فرط التخمة، أن يحصل من أبي الخيزران على قصّ متعة سهرته الموهومة مع إحدى مومسات البصرة، حتى لو اقتصرت المتعة على متعة الاستماع، واستيهام لذة المرويّ.

ولذلك جميعه سخرت الرواية بمرارة كمرارة الموت من الفكرة الذاهبة إلى إمكانية قيام علاقات نديّة على أي مستوى، بين فلسطيني تمثّل معاناة البشرية، إلى الحد الذي يرى فيه الموتَ لعبةً أو خلاصاً، وبين كويتي ذروة آلامه هي آلام البطنة والتخمة، وفي أحيان أخرى آلام نفاد طاقته الجنسية من فرط الاستعمال. وهو ما يستدعي إلى الذهن ما قاله محمود درويش بخصوص التحذير من الاتّكاء على الخناجر، حتى لو كانت خناجر شقيقة، لأن "الظهور التي استندت للخناجر مضطرّة للسقوط" ومن مساخر السياق الراهن أن تقوم السلطات الفلسطينية (**فتح وحماس خصوصاً**) بتعهيد قضيتهم لعرب النفط، على طريقة تعهيد أي مشروع اقتصادي لمقاول خبير.

أما المسألة الثانية فهي ذات جذور أعمق في التكوين التاريخي، وأشمل على مستوى الجغرافيا، إذ تنحدر مادّتها مما يمكن أن نسمّيه صراعاً أزليّاً في منطقتنا بين ثقافتين، وتوجّهين: ثقافة الخصوبة التي تمجّد الحياة، وتجعل انبثاقها أعياداً، حتى لو تمثّل الانبثاق باخضرار الأرض، وتلوّن الاخضرار بأكمام الزهر، وثقافة اليبوسة التي صيغت ديانات رعوية لا تعني لها مظاهر الحياة ما تعنيه لثقافة الخصوبة، فالمهمّ في المزروعات جعلها قوتاً للماشية، والمهمّ في الشجرة تحويلها إلى عصيّ وهراوات. ولذلك حفلت بالقرابين البشرية والحيوانية على مدار آلاف السنوات. ولا يغيب عن ذهن المتابع كثرة الإشارات في (**العهد القديم**) إلى تغيّر عبادات اليهود بتغيّر الوسط الجغرافي. إذ كانوا في الصحارى والبوادي، والبراري الناشفة مخلصين لعبادة (**يهوه**) لكنهم بعدما استقرّوا في خصوبة السهول والهضاب الفلسطينية كانوا يتركون عبادة (**يهوه**) وينحازون إلى عبادة (**البعليم**) مقتدين بما يفعله أبناء المنطقة الأصليون الذين كانوا يعبدون الإله (**بعل**) وديانتهم تُعدّ من أوائل ديانات الخصب في المنطقة والعالم. ولم يكن اليهود (**بحسب العهد القديم أيضاً**) من عبدة (**البعليم**) يعودون إلى عبادة (**يهوه**) إلا بواسطة القوة، قوّة (يهوه) أو قوة من يعبده، لا فرق.

و(**رجال تحت الشمس**) سمّت الكويت (مقلاةً) وجعلت العمل فيها غطساً في المقلاة، ونوّهت بمن أطلق تسمية (**ضربة الشمس**) على فعل الشمس الكويتية القاتلة عندما تصهر دماغ العامل الفلسطيني وهو يضرب الأرض بمعوله، فيستقط محلّ ضربة المعول بعد أن تكون الشمس قد ضربته ضربتها القاتلة. ومن محاسن هندسة بناء هذه الرواية أنها لم تجعل الانتقال إلى الكويت انتقالاً مفاجئاً، بل جعلت انتقال الفلسطينيين سيرورة طويلة ومركّبة شكّلت وتراً طويلاً بين نهايتي ما يُدعى بالهلال الخصيب الذي تتحدّد نهاياته بغزّة وجنوبها غرباً، وبالبصرة وجنوبها شرقاً. فالرحلة البرّية المعقّدة، والمتقطّعة لم تكن سوى عبور ثقافي - معقّد ومرير طويل - من الخصوبة إلى اليبوسة والقحط والجفاف، بما في ذلك جفاف الروح والوجدان والضمير بطبيعة الحال. بدءاً بجفاف الروح، ومن غير

انتهاء بجفاف الماء، ونضوب مصادر الحياة، التي ودّعها الفلسطينيون عندما ودّعوا نهايات الماء العذب في شط العرب جنوب العراق.

وفيما يتعلّق بـ (**عائد إلى حيفا**) فسنكتفي منها بالإشارة إلى مسؤولية (**الفلسطيني**) عمّا آلت إليه قضيّته عبر جيلي الآباء والأبناء اللذين عايشا تضاعيف القضية، جيل الآباء بما يمثله من نزوع نحو الماضي، وجيل الأبناء بما يمثله في الجهة المعاكسة الحبلى بالممكنات التي يمكن أن يؤول إليه مستقبل القضية. فعلى الرغم من ذلك الرعب والهلع الكبير الذي رافق النزوح، أو التنزيح، والطرائق الوحشية المعتمدة في إخراج الفلسطينيين من بيوتهم، وطردهم إلى الشتات، طرائق (**تجعل الأب يذهل عن زوجه وبنيه**) بحسب التعبير القرآني، رغم ذلك جميعه أبقت الرواية مسؤولية جيل النكبة عن مستقبل الأجيال اللاحقة مسؤولية قائمة، ومفتوحة على كل شيء.

فلم تخفِ الرواية وجود نقص في أبوّة الأب الذي ينسى طفله الرضيع في أي مكان، أية كانت المسوّغات، هذا الرضيع الذي تبنّته أسرة يهودية مهاجرة، ثم صار يهودياً، فجندياً في جيش الاحتلال لا يتوانى عن فعل ما يؤمر به أيّاً كان الأمر العسكري، ولم يكن ما التزمه من خيار الالتحاق بالجيش الإسرائيلي انتقاماً من ذويه الذين تركوه يصارع الرعب بكاءً وصراخاً، وإشرافاً على الهلاك، بل بدا في الرواية خياراً واعياً لبلد (**أفضل**) وأهل أفضل، من وجهة نظره. فالأبوان اليهوديان لم يخفيا عن الابن المتبنّى حقيقة أصله العربي، ورغم ذلك اختار هذا الولد أن ينتمي إلى الأبوين اللذين ربّياه، رافضاً أي اتّصال بما يُسمّى (**أبوّة الدم**) لتسجّل الرواية فكرة جوهرية في سياقها العام، تتمثّل في أن الأبوّة الفعلية هي أبوّة التنشئة والتربية، لا أبوّة الدم، وأن المرء هو ابن خياراته، لا ابن آبائه البيولوجيين بالضرورة. وعندما يحدث اللقاء بين الأب البيولوجي، والأم أيضاً والولد (**الجندي الصهيوني**) لم (**يحنّ الدم**) أي لم تقم الدماء الجارية في عروق الطرفين بفعلها السحري فتجيش لتجبر الأب والابن على تبادل العناق الحار المغلّف بالدموع، على الطريقة المبتذلة المعهودة في السينما المصرية، والمعهودة أيضاً في المسرودات الشفهية ذات المنحى البدوي. بل قام التنافر المتبادل بين خيارين متنافرين سدّاً منيعاً دون أية بارقة أمل لأي لقاء.

والأجمل في الرواية أن هذا الأب البيولوجي استطاع أن يتخلّى في نهاية اللقاء عن تمترسه الموروث في قلعته، أو قوقعته المتمثّلة بالمنظومة القيمية القارّة في المنطقة العربية، فيلحق بابنه الآخر (**الفدائي**)، لتتحوّل ممارسة الأبوّة إلى اختيار. مثلما تحوّلت البنوّة إلى اختيار. وكأن الأب يصير في هذه الحالة ابناً لابنه (**الفدائي**)، بمعنى أنه تبنى خيارات ابنه الفدائي الذي مثّل مستقبل الفلسطينيين، وسبيلهم الوحيد إلى الخلاص. فإذا لم يستطع الآباء بما يمثّلونه من قيم الماضي، وبما يتحمّلونه أيضاً من أوزار، ومسؤوليات مباشرة عن إسهامهم في نكبتهم، ..إذا لم يستطيعوا مغادرة مواقعهم ويلحقوا بقطار المستقبل، فلن يكون أمامهم سوى الموت على أيدي أبنائهم: موتاً مباشراً على أيدي من اختار إسرائيل وقيمها بديلاً. وموتاً بطيئاً مديداً عبر القطيعة، والإنكار، على أيدي من اختار العمل الفدائي سبيلاً لإنجاز التحرّر الوطني.

□□

قصتي مع غسان كنفاني

(إضاءة على مبدع متعدد)

□ د. نزار بني المرجة *

لا يمكن لطيف «غسان كنفاني» أن يغيب عن عيني، كلما أطللت من نافذة عيادتي على ذلك المبنى الحجري المستطيل الكبير الذي يشبه القلعة الحديثة قبالة عيادتي وبيت الأهل في ساحة حي الأمين بدمشق... ذلك المبنى الذي شيد في ثلاثينيات القرن الماضي.. والذي يحتضن منذ عقود «إعدادية فلسطين» التابعة لوكالة غوث اللاجئين الفلسطينيين (الأونروا)، وكان ولا يزال مشهوراً باسم «الإليانس»...، وسبق له أن كان واحداً من الأمكنة الشهيرة التي احتضنت جموع اللاجئين الفلسطينيين الذين قدموا إلى دمشق من فلسطين عام 1948، حيث كانت تقيم أسرة أو أسرتان أو أكثر في الغرفة الواحدة من ذلك المبنى إبان اللجوء..

أجل.. فكلما أطللت من نافذة عيادتي على ذلك المبنى، أتخيل الأستاذ غسان يعبر باب سور المبنى ثم يرتقي الدرجات القليلة ليدخل الباب الخشبي البني الكبير، وأتخيله وهو يعرج على غرفة مدير الإعدادية.. في طريقه إلى غرفة أحد صفوف تلك المدرسة ليعلم طلابه الفلسطينيين فن الرسم!

كان عدد كبير من طلاب تلك المدرسة من أبناء حينا وجيراننا، جمعتني وإياهم في فترات لاحقة من دراستنا مدارس أخرى قريبة (إعدادية ابن هانئ الأندلسي في القيمرية بجوار ضريح السيدة رابعة العدوية، ثم ثانوية العناية الرسمية التي كانت ضمن حرم بطريركية الروم الكاثوليك بدمشق في حارة الزيتون والملاصقة تماماً لسور دمشق عند باب شرقي..

ومن جيراننا الفلسطينيين في الحي من هم أكبر مني سناً، ممن تتلمذ على يديه وحدثني عنه، من آل حميدة والشهابي وكتمتو وعمايري ومنصور..، ومن جميل الصدف أن جمعتني نشاطات أدبية في أمكنة عديدة ولقاءات تلفزيونية مع الأستاذ القاص «عدنان كنفاني» شقيق الأديب الشهيد الكبير الراحل غسان كنفاني.. وكان من الطريف في آخر لقاء تلفزيوني جمعني وإياه، أن المذيع المحاور كان يخاطب الأستاذ عدنان باسم شقيقه غسان ثم يعتذر، ويعود ليقع في الخطأ ذاته بعد قليل، ويومها عبر الصديق عدنان عن سعادته لهذا الخطأ الذي يتعرض له كثيراً وهو غلبة اسم شقيقه الشهيد على ألسنة الناس عندما يخاطبونه..، ويومها قال: «من حق شقيقي الشهرة على الألسن وهو يستحق ذلك لأنه أديب كبير وشهيد أيضاً وهذا مبعث اعتزاز لي دائماً..».

---

* شاعر وكاتب سوري.

ولابد من الإشارة هنا إلى فضل الأستاذ عدنان كنفاني في كشف صفحات مجهولة وغير معروفة من حياة شقيقه الأديب الشهيد غسان عبر كتابه المعروف عن الصفحات المجهولة من حياة شقيقه وعبر مقالات عديدة في دوريات فلسطينية وسورية وعربية..

أما قصتي الطريفة مع «غسان كنفاني» فأوردها لما كان لها من تأثير حقيقي على حياتي المهنية حيث كان من نتائجها أنني درست طب الأسنان بدلاً من الطب البشري! وإليكم الحكاية:

في الصف الثالث الثانوي وفي منهاج الأدب العربي الذي درسناه كان هناك حيز هام ولافت لأدب المقاومة وضمنه قصص لغسان كنفاني (ومن منا ينسى قصة أم سعد وقصة العم حامد.. عائد إلى حيفا.. وغيرها؟)..

وما حدث معي أنه في امتحان الشهادة الثانوية الذي تقدمت له، ورد ضمن أسئلة اللغة العربية سؤالان ليختار الطالب الإجابة على أحدهما بالنسبة لموضوع الإنشاء والتعبير، حيث كان السؤال الأول حول القصة والسؤال الثاني حول الشعر، ورغم عشقي للشعر فقد توقفت يومها عند السؤال الأول المتعلق بالقصة لأن الذي لا أنساه كان نصه يقول: تحدث عن دور القصة وأهميتها في تعبئة الجماهير؟

وكان قراري دون تردد اختيار الإجابة على هذا السؤال نظراً لمرور أشهر فقط على حادثة اغتيال الأديب الكبير الشهيد غسان كنفاني في بيروت بتاريخ السبت 1972/7/8، ويومها كانت إجابتي مستفيضة وتضج بالحماس والشواهد من قصصه الموجودة في المنهاج، وكان أبرز ما في إجابتي الامتحانية أنني ختمتها بالقول: «لعل خير دليل على أهمية القصة ودورها في تعبئة الجماهير، هو إقدام العدو الصهيوني على اغتيال القاص العربي الفلسطيني غسان كنفاني في بيروت قبل أشهر..».

وعند صدور نتائج الشهادة الثانوية، فوجئت بتدني علامتي في مادة اللغة العربية، الأمر الذي أثار أيضاً انزعاج واستغراب أستاذنا لتلك المادة «حسن علي تاج» وهو شاعر وأديب أيضاً **(وكان رئيساً لتحرير مجلة ـ الشرطة ـ المعروفة خلفاً للأديب محمد الماغوط)**، وما صدمه مثلما صدمني هو أنه سبق لي أن نلت أعلى درجة في مادة اللغة العربية في ثانويتنا بجميع شعبها وفي الفرعين العلمي والأدبي في الامتحان التجريبي الذي يُجرى عادةً قبل الامتحان الرسمي للشهادة الثانوية، حيث كان الأستاذ تاج يردد اسمي مع زملائه المدرسين الآخرين عند اجتماعهم في إدارة المدرسة كوني من طلابه النجباء! ويعتبرني فرس رهان رابح، ولن أنسى واقعة اهتمام أستاذي وتأثره الشديد حيث توجه إلى مديرية التربية وقام بالعودة إلى ورقتي الامتحانية وفوجئ يومها كما قال لي بأن من قام بالتصحيح قد شطب وألغى معظم علامة المتعلقة بموضوع التعبير والإنشاء (وهي أعلى علامة في سلم علامات المادة) واضعاً خطأً أحمر مع إشارة استفهام تحت العبارة التي تشير إلى استشهاد غسان كنفاني إلى جانبها وبالأحمر أيضاً وبخط كبير عبارة تقول: «خروج عن الموضوع والمنهاج والمعلومة غير صحيحة!» وما آلم أستاذي يومها أكثر أن المصحح الثاني قد صادق على كلام المصحح الأول، وليوجها إلى علامتي في مادة اللغة العربية ضربة ظالمة! ويومها قال لي أستاذي حزيناً: إن اجتهادك ومعلوماتك ومتابعتك خارج المنهاج يا نزار والتي أعتز بها كثيراً لأنك تفوقت فيها، انعكست ضرراً عليك نظراً لجهل المصححين بما أوردته في إجابتك وعدم سماعهما خبر اغتيال غسان كنفاني.. أشد على يديك يا نزار ولكنني رغم ذلك أتوقع لك مستقبلاً زاهراً لأن علاماتك في باقي المواد ممتازة..، ويومها كانت هناك دموع قاومتها في عيوني لما حصل ولما سمعته من إطراء من أستاذي..، وكانت نتيجة الظلامة بحقي وما حدث أن مجمع علاماتي في الثانوية كان أقل بعلامتين فقط عما هو مطلوب لدراسة الطب البشري.. ووجدتني أتسبب بقبول ورضا إلى كلية طب الأسنان بجامعة دمشق.

تلك هي قصتي ذات الخصوصية مع «**غسان كنفاني**».. الذي كان واحداً من عوامل القدر التي ساهمت في رسم مسار حياتي.. والذي سيبقى طيلة حياتي يشكل جزءاً من جوابي على سؤال ذلك الامتحان حول تأثير الأدب ودوره في تعبئة الجماهير.. وكيف لا يكون لقصص غسان كنفاني ذلك التأثير وقد نال عدد من رفاق دراستي شرف الشهادة عندما نفذ كل منهم عملية بطولية بعد انضوائهم وانتمائهم إلى فصائل عديدة للمقاومة الفلسطينية التي كانت تنشط في حينا.. حي الأمين وخصوصاً نهاية الستينيات ومطلع السبعينيات في القرن الماضي، وكنت أنا كما أسلفت من المتأثرين حياتياً! بأسطورة الأديب المقاوم غسان كنفاني لمجرد إجابة على سؤال مدرسي؟.

وإذا كان ذاك التأثير ناجماً عن قصص في منهاج أو خبر ارتقاء شهيد.. فكيف لا يكون لذلك المبدع العملاق غسان كنفاني أثره العميق.. العميق في وجدان كل من عرفه أو عاصره أو قرأ له أو عايش إبداعه في قصص «**أرض البرتقال الحزين**» و«**عن الرجال والبنادق**» و«**الشيء الآخر**» و«**ما تبقى لكم**» التي تحولت إلى فيلم (**السكين**) و«**القميص المسروق**» وفي رواياته: «**رجال في الشمس**» التي تحولت إلى فيلم «**المخدوعون**» ـ و«**عائد إلى حيفا**» و«**أم سعد**» و«**العاشق الأعمى والأطرش**» و«**القنديل الصغير**»، ومسرحياته «**الباب**» و«القبعة والنبي» و«**جسر إلى الأبد**».

أجل وكيف لا يكون لما تركه أيضاً من بحوث هامة مثل أدب «المقاومة في فلسطين» و«الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال 1948 ـ 1968»، و«الأدب الصهيوني» وما تركه من بصمات قوية في الصحافة العربية وصحافة المقاومة على وجه الخصوص.. في مجلة «الرأي» ومجلة «الحرية» وصحيفة «المحرر» و«الأنوار» ومجلته «الهدف»... وكيف لا يكون لبصماته في الفن التشكيلي أيضاً آثار هنا وهناك وهو الذي اكتشف موهبة الفنان الكبير الشهيد «**ناجي العلي**».. مثلما كان له دور كبير في إطلاق شهرة محمود درويش في الأوساط الأدبية والثقافية العربية..

وكيف لا يكون له التأثير اليوم وغداً في أذهان الأجيال العربية اليوم وغداً.. وقد تحول مشروعاً حقيقياً بأدبه وروحه تجسده (**مؤسسة غسان كنفاني الثقافية**) التي تُعنى بإرثه وإبداعه ومن أجمل ما صدر عنها كتاب «مثل الوردة بالهوا» للباحث إحسان عباس والذي ضم بذور إبداع حقيقي في عالم الرسم وعالم الكلمة لدى أطفال فلسطين.. الحاملين حلم غسان كنفاني الذي نذر حياته له: التحرير.. والعودة.. إلى فلسطين.

تلك كانت قصتي الخاصة جداً مع غسان كنفاني.. التي كان لها أن تبدأ، وليس لها أن تنتهي ما دمت ألمح طيفه كلما نظرت من نافذة عيادتي لأرى درجاً حجرياً كان يرتقيه.. وباباً كبيراً كان يدخل منه.. ليسلم جذوة وشعلة القضية.. فقضية فلسطين إلى أجيال تشرفت بلقائه على مقاعد الدراسة لتنطلق على دروب الحياة في كل ساح وميدان..

هوامش:

- «غسان كنفاني وناجي العلي» ـ سليمان الشيخ، صحيفة «الوسط» 2004/8/23.
- «غسان كنفاني» ـ عدنان كنفاني، صحيفة «تشرين» 2005/7/19.
- «رسالة من المستقبل» ـ حسن. م. يوسف، صحيفة «تشرين» 2005/7/21.
- «ماذا أقول لك يا غسان» ـ عدنان كنفاني، صحيفة «تشرين» 2007/7/8.

□□

غســان كنفانــي.. حين يتحوّل الموت إلى حياة

□ هناء اسماعيل *

لا يمكن لطيف «غسان كنفاني» أن يغيب عن عيني، كلما أطللت من نافذة عيادتي على ذلك المبنى الحجري المستطيل الكبير الذي يشبه القلعة

في قراره الموجز الذي توصّل إليه بطل غسان كنفاني في (قرار موجز) القصّة التي تحمل العنوان نفسه، والمفعمة بالمفارقات والمساءلات والطوافة وسلسلة من التحوّلات تكاد تشكّل المنعطف الأساس لتبلور الشخصيّة وتطوّرها يخلص البطل إلى نتيجة مفادها أنّنا إذا كنّا نأتي إلى الحياة دون أن يكون لنا الخيار في ذلك، فلماذا لا يكون موتنا على القدرِ نفسه من الانسجام والتساوق مع ما نحسّه ونراه في تجربتنا ورؤيتنا للواقع والحياة من حولنا؟!

فماذا يا ترى ذلك القرار؟! أوليس هو القرار ذاته ـ قرار الشهادة ـ الذي لا يُحتاج معه إلى شرح أو تفصيل والذي يختصر وحده كلّ المساءلات والمحاكمات.. أليس القدر الذي رسمه غسان كنفاني لأبطاله الخارجين من أقبية الموت إلى واحة الموت؟! أليس القدر الأجمل الذي حلم به كلٌّ من سعد وسعيد الحمضوني وأبو قاسم ومنصور وسواهم باعتباره الطريق الوحيد المفضي إلى نعيم مفقود في عوالم رسمتها يد الإرهاب الآثمة وإلى طمأنينة خلخلتها جعبُ الرصاص والمدافع وانعدام التكافؤ في موازين القوى، في عالمٍ شُطِر منذ العام 1948 إلى شطرين مفرزاً ثنائياتٍ واضحة: حاكم ـ محكوم، صهيوني ـ فدائي، فرار ـ مواجهة، ذلّ ـ كرامة.

وهو ما عجّت به قصص كنفاني التي أحاطت بعوالم أبطالها سلبيين كانوا أم إيجابيّين، منطلقاً في ذلك كلّه من رؤية واقعيّة تسبر أغوار الواقع، في بحثٍ حثيثٍ لأسبابِ هذه النكبة، ونقاط الارتكاز للخروج منها معافين بعد طولِ عناء. فهل من عين أكثر واقعية من تلك التي رصد بها الكاتب ذلّ الفلسطينيين في مخيمات البؤس والتشرد ـ مخيمات اللاجئين والتي لا يمكن لأحد أن يحسّ مرارتها

* أديبة سورية.

سوى الفلسطيني نفسه الذي عاش وحده التجربة الشقية التي أحالته من مواطن ـ إنسان بكلّ ما تعنيه هذه الكلمة إلى لاجئ/دون الآخرين في الحقوق والمواطنيّة وما سوى ذلك من آلام اتسمت إلى جيل بأكمله قبل أن يكون الكفاح المسلّح هو القرار الأسلم والأصلب في عملية المواجهة. تلك المعاناة التي نقلها غسّان فنياً عبر شخصياته المكتملة البناء مع الدائرة التي خلقها لها، فهل ينسى قارئ أم سعد التي جاءت تشكو إلى قريبها طوفان المستنقعات في المخيم، تلك المياه الموحلة القذرة التي لم يستطيعوا ردّها والتي ما هي إلا علامة على ما قاسوه مدّة عشرين عاماً ممّا يؤكد عذابات الفلسطيني والأسباب الكامنة وراء اندفاع الشباب إلى مخيمات الفدائيين، إذ لم يعد ثمّة مجال للصبر أو التقاعس أو التهاون بعد أن جرّب الفلسطيني صبر الذل والاستكانة التي كان وقعها أقسى عليه من وقع الإرهاب الذي مارسه عليه الصهيوني نفسه، فالإرهاب وإن شكّل نقطة تحوّل من الحضور والفاعلية والقدرة على الامتلاك على المستوى العام إلى شكلٍ من السلب والقطيعة والعجز إلا أنّه مع ذلك لم يستطع أن يلغي الفلسطيني كإنسان ندّ يسعى الصهيوني إلى سحقه أو إلغائه بشتى السبل، وهو يدرك تماماً أنّه مهما فعل، ومهما تعدّدت أساليبه الوحشية فهو غير قادر على سلبه إرادة الحياة والوجود. على أنّ نبض حياة البؤس والمرارة والذلّ التي قاساها الفلسطيني ـ اللاجئ على أرض الإخوة العرب كاد يشكل نوعاً آخر من الاستلاب، إذ أحال بعضهم من مواطنين أنداد لأعدائهم إلى خيالات وصور عاجزة أنكرت نفسها بنفسها، إذ ارتضت هذه الحال من الاستكانة والصبر منسحبة من الحياة بإرادتها الأمر الذي لم يعد مقبولاً في المراحل التالية إذ الفرق واضح بين معنى العزّة والكرامة في مخيّمات الفدائيين وبين الذلّ والمهانة في مخيمات اللاجئين. ومن هنا كان التكامل والانسجام بين المضمون الثوري وتمثيله الفني في مقولة أم سعد الشهيرة: "خيمة عن خيمة تختلف".

نعم، وموتٌ عن موتٍ يختلف. ألم يكن ذلك قدر كثيرين ممن اغتالتهم يد الغدرِ الآثمة على امتداد التاريخ الإنساني. أليس منهم طرفة وابن المقفع وسواهم من أدباء التاريخ العربي الإسلامي ومنهم لوركا الشاعر الإسباني المناضل الثائر على الظلم؟!... ألم يمت ما لا يمكن عدّهم ولا إحصاؤهم منذ أن وجد الإنسان على الأرض حتى تزاحمت الجثث في القبور على حدّ قول أبي العلاء المعري "ربّ لحدٍ قد صار لحداً مراراً...". إذاً، ما الذي يبقى وموت عن موتٍ يختلف؟

فـ "طوبى لجسدٍ يتناثرُ مدناً" هو جسد غسان كنفاني على حدّ تعبير محمود درويش في رثائه له إثر اغتياله في الثامن من تموز العام 1972 في الحازمية ـ بيروت. وهل في ذلك الموت الذي يتحوّل فيه كلّ نثرة من جسده إلى مدينة إلاّ تمثيل لألق الحياة. ألم يتحوّل الموت إلى حياة؟!. وإذا كانت الكتابة كما ترى د. يمنى العيد في كتابها: "الكتابة... تحوّل في التحول" فعل حياة.. خروج من الدمار. فهل ثمّة حياةٍ أروع مما كتب بدم الأديب الشهيد حيث الشهادة علامة فارقة على التحول من جسد محكوم بأبعاده الزمانية والمكانية إلى فضاء من الحضور دائم العبق في اللانهاية واللامحدود.

في غسان كنفاني يمكن أن يقال الكثير لكن الكلمات تبقى دون المستوى الذي رسمه لنفسه

في استشهاده ويبقى أخيراً أن نستشهد بما قاله عنه صديقه ورفيق درب القضية محمود درويش الذي جعل منه رمزاً للانتماء إلى فلسطين ـ الوطن:

"أن تكون فلسطينياً يعني أن تعتاد الموت.. أن تتعامل مع الموت.. أن تقدّم طلب انتساب إلى دمّ غسّان كنفاني.. ولن يكون فلسطينياً من لا يضمُّ لحمه من الريح وسطوح منازل الجيران وملفات التحقيق من أجل التئام الأشلاء.. وطوبى للقلب الذي لا توقفه رصاصة ولا تكفيه رصاصة.. نسفوك كما ينسفون جبهة وقاعدة.. لأنّ الوطن فيك صيرورة مستمرة وتحوّل بين سواد الخيمة إلى سواد النابالم ومن التشدّد إلى المقاومة".

❑❑

ذاكـــرة المكـــان في قصص غسان كنفاني

□ باسم عبدو *

(إذا كُنَّا مدافعين فاشلين عن القضية، فالأجدر بنا أن نغيّر المدافعين، لا أن نغيّر القضية).

في الذكرى الأربعين لاستشهاد الأديب المبدع والمثقف الثوري غسان كنفاني، هذه محاولة متواضعة للكتابة عن بعض قصص كنفاني وإعطاء (ذاكرة المكان) أهمية في قصصه التي أُشبعت عرضاً ونقداً وتحليلاً وتفسيراً في حياته وبعد رحيله شهيداً اغتالته أيدي الغدر الصهيونية.

غاب جسد غسان، وبقي الشهيد في ذاكرة المكان وذاكرة الشعب الفلسطيني. وظلّت الكلمات محفورة في القلوب، والشعب الفلسطيني المقاوم يناضل، ولا يزال يُقدّم قوافل الشهداء لوطن وقضية: ما يزالان يحتلان مكان الصدارة.

لقد أكّد الدكتور يوسف إدريس في مقدمة الأعمال الكاملة لقصص غسان كنفاني قائلاً: **(لقد كانت فلسطين موضع حياة غسان، وموضوع كتاباته، وموضوع رواياته ومقالاته وقصصه. كانت أيضاً موضوع حياته وموضوع موته، وهنا تكمن عبقرية غسان، هذا الإخلاص الكامل للقضية مع الصدق الكامل لهذا الإخلاص، جعله يستطيع أن يكتب كل هذه الأعمال، ومعظمها فنيّة دون أن يكرر نفسه مرّة أو يتحدث عن الشيء الواحد مرتين، بل لا أريد أن أبالغ وأقول إن موضوعه الواحد لم يكن فلسطين كلها، دائماً كان شريحة واحدة من القضية، هي موقف الفلسطيني من قضية فلسطين)**. كانت خريطة فلسطين معلقة في شريان القلب، وعلى جدار الذاكرة، ينقلها غسان معه أينما حلّ وأينما ارتحل. وخرائط أخرى للأكواخ والغرف الفقيرة والبيوت الحجرية المحفوظة في أرشيف القلب، تنقل خيوط بصره على حدود القرى والمدن، ويرسم قلمه شواطئها وتضاريسها وحدودها البرية، وحياة الإنسان الفلسطيني في الحقل والبيارات والقرية والمدنية والمدرسة والمخيمات. لا تخلو قصة من قصصه من الدفء والحُبّ والمسؤولية والتحريض والصور الزاهية الملوّنة بأزهار العشق للأرض.

يؤكد غسان دائماً بأن العدو المغتصب، لا بُدّ أن يرحل بالقوة، وأن الكلام والخطابات لا تحقق الحُرية.. وتحتاج الحرية إلى البذل والعطاء والنضال، وإزالة الصدأ عن الأسلحة المغشوشة وصقلها من جديد.

---

* قاص وباحث من سورية.

اكتسب المكان في قصص غسان كنفاني أهمية كبيرة، لارتباطه بالإنسان بالدرجة الأولى، وبالقضية الوطنية ثانياً. ويأتي استقرار الإنسان في بيت مستقل في مقدمة أهدافه، لكونه حاجة أساسية مُلحّة، ولأنه يشكل الحماية ويبعث الأمان والاطمئنان له. وحيث لا توجد أمكنة لا توجد أحداث. فالحدث والمكان والشخصية أركان ثلاثة رئيسة تشكل رؤية واضحة في تحديد شكل وهوية القصة. ويخطئ مَنْ يتصوَّر أن الأحداث تتكوَّن خارج الأمكنة، أو في فضاءات مجهولة أو بمعزل عنها. فالصلة بين الحدث والمكان صلة تلازمية. ومن خلال هذه العلاقة يبرز دور وفعل الشخصية، التي هي بدورها تُهندس المكان وتُرتِّبه من الداخل ومن الخارج، مستفيدة من معطيات البيئة والعلم والتطور، وتخليص المكان من المؤثرات السلبية، ومن السكونية والبدائية والوحشية.

ويرى بعض النقاد أن ثلاثة مستويات تتحكَّم في العلاقة بين المكان والشخصية.

أولاً: علاقة الانتماء التي تتَّسم بالتداخل والاندماج بين الشخصية والمكان. وحسب الناقد "سعيد يقطين" يظل الانتماء إلى الفضاء المحدد واحداً من أهم وأول الروابط التي تصل الشخصية بفضائها.

ثانياً: علاقة التنافر، أي الانسلاخ عن المكان فكرياً ونفسياً، وتتبع ذلك الغُربة الجسدية. ومن مستويات التنافر: التنافر المؤقت، حيث تكون الشخصية على جفاء مع السلطة السياسية، أو سلطة العشيرة، أو الأب، وبزوالها تعود علاقة الألفة والتماهي مع المكان. والتنافر الدائم، حيث تزداد الفجوة بين الشخصية والمكان.

ثالثاً: علاقة الحياد، ويفرزها اتصال الغرباء بالمكان. ويبدو المكان بالنسبة إليهم متحفاً يتجولون فيه.

إن علاقة الانتماء أصلية، بل متأصلة في قصص غسان كنفاني. وعلى الرغم من الحالة القسرية، الانقطاعية بين الشخصية والمكان، إلاّ أنَّ ذاكرة المكان ظلّت تتّسع وتخزن وتتجدد. وظلَّ التخييل ينمو مع نمو وتطور القضية الوطنية. وظلّت الذاكرة تستعيد الأمكنة التي أزالها العدو المحتل، وتُعيد بنائها من جديد. ومهما كانت شراسة الاحتلال وهمجيته، لم يقدر أن يزيل معالم ومظاهر المكان الأصلي من الطبيعة أولاً، ومن حياة الفلسطيني المتجذر في أرضه ثانياً.

وفي هذه القراءة سأتناول بعض قصص غسان، كرمز لتجدد خلايا ذاكرة المكان. ففي قصة **(البومة في غرفة بعيدة)** التي كُتبت في الكويت أواخر خمسينيات القرن الماضي تظهر البومة في مجلّة هندية مبتلة بالمطر، مختبئة في ظلمة ليل بلا قمر. وترمز إلى الخراب بالأعراف الشعبية، وهذا الرمز قديم جداً، لكن هناك من جعل من رمز البومة للتشاؤم وجلب الخراب، إلى رمزٍ تفاؤلي مضاد لما هو سائد، كما عند الأديبة غادة السمّان، حيث ترافقها البومة في المنزل والمكتب وهي رمز مشرق في حياتها.

قصَّ غسان صورة البومة وعلّقها على الحائط. وكان يتأمّلها، خاصة يُحدّق طويلاً في منقارها وانحناءة حاجبيها. وتمثل بالنسبة إليه الاحتلال الذي جلب الشر للشعب الفلسطيني. وتبيّن القصة أن هناك تآلفاً بين الصورة وغرفته المتواضعة.. وهذه العلاقة بنيت على أساس جدلي. فالشعب الفلسطيني طُرد من أرضه ووطنه، وغسان أيضاً التائه في أمكنة عدة والمتنقل بين المدن العربية، ووجوده في الكويت هو أحد نتائج هذا الخراب.

لقد فجَّر البومة "الصورة" ذاكرة كنفاني. والصورة حالة استرجاعية تاريخية لها علاقة بمسقط رأس الأديب "ضمير المتكلم"، الذي بدأ يستقدم ويستعيد الطلقات التي كانت تدوّي، والقذائف التي كانت تتساقط، والقنابل وهي تحرق وتدمر المنازل وتقتل الأطفال والشيوخ والنساء. وتأتي **(وحدة الأثر أو لحظة التنوير)** في نهاية القصة ما قالته البومة "الخراب" **(إيه أيها المسكين.. هل تتذكرني الآن!)**.

وفي قصة **(رأس الأسد الحجري)** كانت رائحة الدّار تغلغل في أعماق الشخصية منعشة عطرة؛ وهي

مزيج من الرطوبة القديمة ورائحة شجرة الياسمين، وعبير أوراق البرتقال، مزيج خاص وغريب يتنشّقه منذ دَرَج طفلاً في تلك الباحة، والرائحة تملأ الأنف وتمشي في العروق كأنها الارتواء.

ركّز كنفاني على البيت من الداخل، وربط بين الحيّز المكاني والبُعد الروحي للشخصية، وهو مع الذين يقولون: (**لا يكفي رؤية البيوت من الـ...**). المكان في هذه القصة عبارة عن غرفة تطل على باحة الدار بثلاثة شبابيك. وفي صدر الباحة بركة ماء صغيرة، تحت الدرج الخشبي تفور مياهها من فم أسدٍ حجريّ.

يرافق المتلقي زمن قراءة القصة، وهو يتفرّج ويتمتع ويشم الروائح العطرة، ويمشي على بلاط الباحة الملوّن، تتساقط على رأسه الأوراق اليابسة، وتتكسّر تحت قدميه، ويسمع صوتها وصوت تجميعها وتمتمات الأم وهي تكنس الأرض.

تقول "مارسيل فالمور". (**عندما أستعيد بشكل ديناميكي الطريق التي تصعدُ الهضبة، فإنني أشعر بشكل يقيني أن للطريق عضلات أو عضلات مضادة على الأصح. إن علينا أن نوجدّ وسائط بين الواقع والرمز، إذا أردنا أن نستخرج كلّ ما توحي به الطريق من حركة**). وفي قصص كنفاني شبكة من الطرقات الرئيسة والفرعية، تربط القرى بالمدن. وهي أمكنة لها امتداداتها في الاتجاهات الأربعة، تعكس بشكل مباشر حركة الناس وتنقلاتهم وهم ذاهبون وآيبون إلى أعمالهم ووظائفهم. السؤال: أي شيء أجمل من الطريق؟ إنها رمز وصورة لحياة نشطة متنوعة.. كما تقول مارسيل.

تتعدد أشكال الطرق، منها الطويلة، ومنها القصيرة، الواسعة والضيقة، الجبلية والسهلية، وهي حلقة اتصال بين كروم البيارات، وشواطئ البرتقال وحقول القمح، تسير عليها الحافلات والحيوانات. وعلى سبيل المثال، السكة الحديدية بين مدينتي (**عبدان وطهران**)، والطريق الصحراوي من الكويت إلى السعودية والأردن، وتنطلق عبر الطريق الصحراوي في قصة (**الخراف المصلوبة**) رحلة سفر قاسية وموحشة. ويعترض الحافلة رجل يرعى تسعة خراف عجاف في شوك الصحراء، وطرقات مهجورة أيضاً تتنبأ بالفاجعة في قصة (**السلام المحرّم**).

وتنعكس إرادة الأديب في ذاكرة المكان على سلوك الشخصيات أضف إلى ذلك أن استقدام المكان ينشّط الحركة والمخيّلة، وينتج عن هذه الإرادة: ذاكرة عضلية للأفعال المباشرة، تنقر بأناملها باب التداعيات.

ويعطي غائب طعمة فرمان الأديب العراقي هذه الأفعال الحسيّة شكلاً من القصدية والاحتراز، من تنكّر الأشياء لجسد متغرّب فقدَ ليونته وأُلفته مع المكان. وتتحرك الشخصية بحذر العائد إلى محلته بعد انقطاع، فيأخذ التعامل مع المكان شكل الاختيار الصعب.

إن قصة (**يد في القبر**) مشحونة بالذاكرة العضلية. ويظهر "نبيل" وهو يحمل الرفش ويضعه في الكيس لكي يسرق هيكلاً عظمياً من القبر، وإجراء دراسة عليه في كلية الطب وعندما يمدُّ صديقه "سهيل" يده ليسحب الجمجمة، تسقط في الثقب. وهذا ما حصل مع "مسعود" حينما مدَّ يده إلى صحن الخبز، فتساقطت الأفكار من رأسه، كما في قصة (**رسالة من مسعود**).

وتقوم الذاكرة الثانية على الانتباه والتصوّر، وتضعنا أمام ذكريات ليس لها نفع مباشر، وينتقل التعرّف على المكان من الداخل إلى الخارج، ومن المركز إلى المحيط، ومن الفكرة إلى الإدراك. ويتقارب هذا النوع من الذاكرة مع قصة (**قرار موجز**). والسؤال الذي كان يشغل أحد هواة الفلسفة: لماذا يلبس الإنسان القُبّعة في رأسه، والحذاء في قدميه؟ ولماذا لا يسير على يديه ورجليه شأن سائر الحيوانات، ألا يكون مسيره مدعاة لراحة أكثر. وتمّ التوصل إلى أن (**الموت هو خلاص الحياة.. ليس المهم أن يموت الإنسان، ويحق فكرته النبيلة، بل المهم أن يجد لنفسه فكرة نبيلة قبل أن يموت. فالفكرة النبيلة لا تحتاج غالباً للفهم، بل تحتاج للإحساس**).

ويمكننا زيارة الأمكنة وقراءة ملامح العشق في فضاءاتها، وما تفرزه من جماليات، تعكس فعل الشخصية ونتائج عملها ودورها، وكيف تتفاعل مع المكان ومع الآخرين وما تتركه من أثر، وكيف يجب أن تعيش في ألفة ومحبة، أو ما هو مغاير لذلك. فالبيت هو المكان الأصلي الذي يعني الاستقرار أو كما يقول "باشلار": (**البيت هو رُكننا في العالم، كون حقيقي، بكل ما للكلمة من معنى. وسيبدو أبأس بيت جميلاً**).

وإذا كان الفندق من المظاهر الجميلة التي تميز المكان، فالكلاجية "تشكل بؤرة قميئة، لأنه يضمّ العاهرات والقوادات والزوايا المظلمة والأجساد المترهلة، وهو قطعة من جهنّم في قصة (**عُلْبة زجاج واحدة**). وهذا المكان يرتاده الرجال من فئات اجتماعية مختلفة، بينهم من يتلثم ويتنكّر، كيلا يعرفون بعضهم، أما أصحاب السيارات فيغطون نُمرها بقطع قماشية. ومكان آخر أكثر قُبحاً وسوءاً من الكلاجية، لكنَّ النساء هُنَّ زوجات دفعتهنَّ الشفقة على طوابير المحرومين إلى تخصيص جزء من لياليهنَّ لهم. ووسط هذا الفساد، وأذرع الغبار المحمّلة بالقاهر والألم، تتدلّى عناقيد الرذيلة مكللة بالمرارة، فيظهر بيت عامل كُتب على بابه بالكلس الأبيض (**هنا بيت عمَّال**)، وهو البيت الوحيد في قلب المستنقع، تُحيطه القذارة من الخارج، لكنَّ أصحابه في الداخل يحاولون الحفاظ على نظافته! ويرسم الأستاذ معروف في قصة (الدكتور قاسم يتحدث لإيفا عن منصور الذي وصل إلى صفد) مخططاً فوق بلاطة ناصعة البياض، بينما منصور يقرفص إلى جانبه.

قال الأستاذ: (**يجيء طريق عكا مشرِّقاً، ثم يصعد إلى الشمال لينصبَّ انصباباً من هناك في صفد، مشكلاً نصف دائرة.. حوله تلّة مزروعة بالصخر والزعتر البري. والقلعة هي مركز صفد، تعلو هضبة عالية مهدّمة الجوانب، عتيقة، متعبة.. ويُعدّد أسماء الحارات (الأكراد، اليهود، الوطا)**).

المكان في قصص غسان كنفاني، هو مكان حيّ ينبض بالحركة والحيوية، منه ينطلق المناضلون، وفيه يتدرّبون ويخبّؤون زوّاداتهم والأسلحة والذخائر، وفي فضاءاته الضيّقة بحدود جدران الغرفة أو مساحة البيت، الواسعة بحدود ومساحة الوطن، الشامخة بشموخ القضية.

وتنهض الأحلام، وتُحبّر القصص والروايات والرسائل والأشعار، في هذه الأمكنة، وترفرف أعلام التضحية والفداء والشهادة. وتتسع أبعاد المكان إن كان غرفة أو بيتاً حجرياً أو قصراً.. بيوت تحتفظ بدلالاتها، وتوزع وظائفها، وتُخزّن رموزها، وهي إمّا غرف حميمية تُشعرنا بالأمان والاستقرار والاطمئنان، كغرف النوم والقراءة والطعام، أو غرف معادية، ملطّخة بدماء المعتقلين الذين كتبوا أشعارهم على جدران الزنازين.. غرف تحاصرنا بظلامها وضيق مساحتها، وخشونة جدرانها وقذارتها، وملوحة سقوفها.. إنها السّجون والغرف الحمراء وغرف التحقيق والإعدام.

قصص غسان كنفاني حلقة من حلقات الواقع والمتخيل، نُسجت خيوطها من الحياة، ومن معاناة شعب طُرد من وطنه، لكنه ما يزال يحتفظ بمفاتيح الأبواب وصور البيوت، وإن غيّر العدو معالمها وحولها إلى أسواق ومتنزهات وأماكن للسياحة، إلاّ أن ذاكرة الشعب الفلسطيني في فلسطين والمخيمات والشتات أقوى بألف مرة من عنصرية واستبداد العدو الصهيوني.

* * *

قصص الشهيد المبدع غسان كنفاني:

(1) موت سرير رقم 12، الصادرة عام 1961.. تتألف من ثلاثة أقسام، وسبع عشرة قصة.
(2) أرض البرتقال الحزين الصادرة عام 1963، ضمّت ثماني قصص.
(3) عالم ليس لنا الصادرة عام 1965، ضمّت خمس عشرة قصة.
(4) عن الرجال والبنادق الصادرة عام 1968.
(5) مجموعة ضمّت تسع قصص.

□□

غسان كنفاني
ثنائية الخروج والعودة
(رواية: عائد إلى حيفا، أنموذجاً)

□ سمير حماد *

شخصية فلسطينية فذة، عايش أحداث الوطن السليب، وبالرغم من أنه عاش حياة قصيرة،(ستاً وثلاثين سنة)، إلا أنها كانت حافلة بالأحداث الجسام التي عاشتها القضية الفلسطينية، وقد خاض غمارها، وشرب كأس مرارتها، وأظهر تمرّده على كافة مجرياتها، وأحداثها المنغّصة، دون أن تلين له عريكة، أو يكلّ له عضو، وقد صدر كل ماجادت به موهبته الأدبية، في القصة والرواية، عن تجربة صادقة ومعايشة للأحداث، ناهيك عن المقالات السياسية الصريحة الملتزمة بالدفاع عن القضية الفلسطينية، وفضح التآمر عليها وكشف ملابساتها،، فكان واضحاً جريئاً وعظيماً في كلّ ما كتبه، وأبدعه، من أعمال أدبية خالدة، ومقالات سياسية جريئة، ناهيك عن نظرته العميقة للحياة، وقد سبر أغوارها، وتقصّى أبعادها، واكتشف أسرارها، محاولاً رسم الطريق إلى الهدف، بمثل ماكان ينشره في مجلة (الهدف) وما تركه لنا على صفحاتها، من آراء ومواقف، ستبقى منارة للمناضلين في سبيل الحرية، ومعلماً من معالم السير على دروب العودة، وتحقيق حلم الشتات الفلسطيني باسترجاع الحق المغتصب،وتحرير الأرض السليبة.

في صباح الثامن من تموز، عام اثنين وسبعين وتسعمائة وألف، أفاق حي الحازمية في بيروت على دوي انفجار هائل، روّع أهالي المنطقة، فهرعوا إلى مكان الحادث، ليجدوا أشلاء الشهيد غسان كنفاني وابنة أخته ذات السبعة عشر ربيعاً ، وقد تناثرت مع حطام السيارة التي انفجرت عندما أدار محركها، حيث فخخها أعداء الإنسانية، (الموساد وعملاؤهم)، لتنفجر بالشهيد غسان كنفاني، وهو المسؤول في الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، والتي اعترفت بمسؤوليتها عن التفجير في مطار اللد، والذي أودى بحياة العديد من الصهاينة بين قتيل وجريح، لقد كان غسان كنفاني الناطق الرسمي باسم الجبهة، ورئيس تحرير مجلتها الأسبوعية ، الهدف ، وقد استمرّت هذه العمليات الفدائية زمناً طويلاً وهو نهج آمنت به ونفذته المقاومة الفلسطينية، كردّ على الاحتلال والجرائم الصهيونية بحق الشعب الفلسطيني... ونحن من خلال قراءة حياة المناضل المبدع غسان كنفاني، يمكننا أن نطلع على مسيرة القضية الفلسطينية، وحالة التشتت

* كاتب وشاعر سوري.

والنزوح والمعاناة التي كابدها الشعب الفلسطيني، خلال فترة حياته التي تمتلئ بالكوارث الفلسطينية، والمواجهات غير المتكافئة، ففي عام ولادته في التاسع من نيسان عام ألف وتسعمائة وستة وثلاثين، لأب محام في يافا، حصل أول إضراب قام به الشعب الفلسطيني وقد استمرّ ستة أشهر احتجاجاً على الانتداب البريطاني، وتسهيله لعملية الهجرة اليهودية وتشجيعها، وقد أريد لهؤلاء أن يكونوا سكان فلسطين الجدد، ونواة تشكيل الدولة الصهيونية، وبدأ التمرد الفلسطيني يتزايد، وبدأت نواة المقاومة تظهر، وتعالت دعوات الجهاد، لتصل إلى خارج فلسطين، وتتشكل فصائل المقاومة العربية، وتشرع في تنظيم صفوفها، لمواجهة الغاصبين، لكن الهجرة ازدادت، ومساعدة الغرب في النقل والتسليح اشتدت، هي الأخرى، ناهيك عن تخاذل العرب في النصرة، بل إمعانهم في الخيانة، وإظهار الضعف، كل هذا أدى إلى الكارثة، أي هزيمة الجيوش العربية، وإعلان قيام الكيان الغاصب، في الرابع عشر من أيار عام ألف وتسعمائة وثمانية وأربعين، وتشريد ما يقارب الثمانمائة ألف فلسطيني خارج فلسطين، إلى الدول العربية المجاورة.

كان غسان كنفاني يومها في الثانية عشرة من عمره، تلميذاً في مدرسة الفرير في يافا، فغادر مع أسرته نازحاً إلى لبنان، حيث أجبرتهم فرق الهاجانا على ذلك، مع غيرهم من الأسر الفلسطينية، وهو يصف تلك الليلة بحزن: (ومضت تلك الليلة قاسية مرّة، بين وجوم الرجال وأدعية النساء، لقد كنا أنا وأنت ومن في جيلنا، صغاراً على أن نفهم ماذا تعني الحكاية من أولها إلى آخرها، ولكن في تلك الليلة بدأت الخيوط تتوضح، وفي الصباح حين انسحب اليهود مزبدين متوعدين، كانت سيارة شحن كبيرة تقف أمام باب دارنا، وكانت مجموعة بسيطة من أشياء النوم، تقذف إليها من هنا وهناك، بحركات سريعة محمومة......) في الوقت الذي أخذ غسان، الطفل الصغير، يعدو هارباً، بعيداً في الليل، (عندما كنت أبتعد عن الدار كنت أبتعد عن طفولتي، في الوقت ذاته) من لبنان إلى حلب ثم عودة إلى الزبداني، ثم استقرار في دمشق لإتمام الدراسة، والعمل معلماً للأطفال الفلسطينيين في المدارس التابعة لوكالة غوث اللاجئين، في دمشق، وليجد نفسه في الآن ذاته عضواً ناشطاً في حركة القوميين العرب، وهو مقتنع الآن أن الحل الوحيد لوضع حدّ للمأساة الفلسطينية هو النضال والمواجهة، (ولا حل آخر إذا كنا نريد الخلاص والعودة)، وبدأ يمزج ثقافته السياسية بالثقافة الأدبية ويمزج همه السياسي بالهموم الإبداعية والأدبية، وبدأ يشعر أنه روائي وأديب قدر ماهو سياسي ومناضل، وقد زادت اهتماماته الأدبية والسياسية في الكويت التي ذهب إليها للعمل في التعليم، ولكنه في الآن ذاته بدأ الكتابة باسم مستعار(أبو العزّ) ولكن الإقامة في الكويت لم تستمر طويلاً، حيث داهمه مرض السكر هناك، فنصحه جورج حبش بالعودة إلى بيروت ليعمل هناك في الصحافة، فعاد ليعمل في مجلة الحرية (المنبر اليساري المعروف) لحركة القوميين العرب، وما لبث أن تزوج من فتاة دانمركية (آني هوفر) تعرف عليها في أوروبا، وهي معلمة يسارية وابنة أحد القادة النقابيين الدانمركيين، الذين اشتهروا بالعمل ضد هتلر. وقد رزق منها بطفلين.

(1) عائد إلى حيفا

كانت نكسة حزيران عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين، تمثل منعطفاً حاسماً له كما بالنسبة للكثيرين من المثقفين العرب، ولكثير من السياسيين أيضاً، وخاصة الفلسطينيين الذين وجدوا أن الحلّ الأمثل لهم، لا يكون إلا باتباع الكفاح المسلح، فالنضال والعمل الفدائي، هو الطريق لمواجهة الصهاينة واسترداد الحقوق المغتصبة، ولا مجال لأي حلّ آخر، وهاهو غسان كنفاني يعرّي الذات الفلسطينية محاولاً محاكمتها، كي يخلّصها من وهنها وضعفها، ويضعها على المسار الصحيح للعودة، وهو إذ يفعل ذلك، إنما يقصد مواجهة

الفلسطيني بالنقد القاسي، حد الإهانة، ويفضح صغره أمام عدوه، ومهانته وذله، أمام التاريخ والعالم، لقد أفاض في تقديسه للوطن ولأبوّته، وهذا كله جاء عبر صياغة أفكاره ورؤاه السياسية، من خلال أحداث درامية، أفسح المجال فيها لأبطاله، لاختبار مشاعرهم وأحاسيسهم، تجاه المكان، الوطن، مابين الإلفة والاغتراب...

تعتبر رواية عائد إلى حيفا، واحدة من أكثر الروايات إثارة لمسألة النزوح ومآسيها، ومسألة العودة، ومغرياتها، والمخاطر والتضحيات التي تتطلّبها، وهو يطرح رؤيته بكل صراحة وحماسة، وبلا مواربة، عبر الشخصيات النوعية التي اختارها، وهي تمثل بحق الأطراف الأكثر أهميّة على الساحة الفلسطينية. ضمن أراضي الداخل الفلسطيني، من عرب ويهود، إضافة إلى الفلسطينيين النازحين، قريباً أو بعيداً عن الوطن السليب، والرواية تقع أحداثها بعد حرب حزيران عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين، حيث حصلت الهزيمة الثانية للعرب في مواجهة الصهاينة ومعسكرهم الغربي، إضافة إلى ذلك، فقد احتلّ الصهاينة، الضفة الغربية وضموها إلى فلسطين المحتلة عام ثمانية وأربعين، وهنا بدأت العائلات الفلسطينية التي نزحت إلى الضفة تعدّ العدّة لزيارة بيوتها، التي أجبروا على مغادرتها، وزيارة من بقي لهم من أقارب هناك، ومن جملة هذه العائلات، عائلة (سعيد س، وهو معلّم فلسطيني، وزوجته صفية، وهي امرأة ريفية فلسطينية)، وهي عائلة لم تنكب بالطرد، من بيتها وأرضها وحسب، بل نكبت بما هو أشدّ وأقسى، إذ اضطرّت إلى ترك طفلها الرضيع، ابن الخمسة الأشهر، ولم يتمكنوا من اصطحابه معهم، وهاهي عشرون عاماً تمرّ دون أن يصلهم أي خبر عنه، ودون أن تشعر صفية بأية لحظة من الراحة، أو دون أن تنعم عيناها بالرقاد الكامل، لليلة واحدة، وهي كانت على الدوام تحاول إخفاء مشاعرها، أمام زوجها وأولادها، ولم يكن الزوج أقل انشغالاً بالأمر، مع أنه كان أكثر قدرة على إخفاء مشاعره من الزوجة صفية. قالت صفية بعد تفكير وذهول بعد أن أصبحا على مشارف يافا:

ـ لم أكن أتصوّر أبداً أنني سأراها مرّة أخرى.

فقال لها سعيد:

ـ أنت لاترينها، إنهم يرونها لك. لقد فتحوا الحدود بعد أن أنهوا الاحتلال، فجأة وفوراً، لم يحدث ذلك في أية حرب في التاريخ، تتذكرين ماجرى في السادس من نيسان عام الف وتسعمائة وثمانية وأربعين، يوم تمّ طردنا، لم يتركوا أمامنا فسحة نتذكّر فيها ابننا الرضيع، خلدون، والآن يجري عكسه؟ لماذا ياترى؟ ألسواد عينيك وعيني ؟ أكيد لا.

إنهم يقولون لنا: تفضلوا وانظروا، كيف أننا أحسن منكم وأكثر رقيّاً، عليكم أن تكونوا خدماً لنا ومعجبين بنا. وعاد به شريط الذكريات إلى ذلك اليوم الذي انهال فيه القصف على المدينة من كل ناحية، وهو خارج البيت، حاول العودة، ولكن شدة القصف على الأحياء كانت تحول دون ذلك، وعندما استطاع أخيراً، الوصول إلى البيت، أسرع بالمغادرة تحت القصف هو وزوجته، صفية، التي ألقى بها في السيارة التي استأجرها، وانطلقت بهم، ولم يشعر أنه نسي ابنه الرضيع إلا بعد أن أبتعدت بهم السيارة مسافة بات من المحال التفكير بالعودة لشدة الخطر، وهكذا غادرا دون الطفل خلدون، ليكتووا بنار فراقه، ولتزداد الحرقة، وتتضاعف المأساة، مأساة الأرض، ومأساة الابن الرضيع، وليبق هذا الطفل ناراً يأكل سعيرها الأم والأب طيلة عشرين عاماً....

اختلج قلباهما عندما وصلا إلى البيت الذي كان يوماً مولماً بالنسبة لهما، كان البيت تسكنه عائلة يهودية، بولندية الأصل، نجت من الهولوكست، مريام الزوجة، وأفرام الزوج، ولم يكن لهما أطفال، فأعطتهما الوكالة اليهودية البيت والطفل ذي الخمسة الأشهر، وسمياه ديف،

ربياه تربية يهودية، ونشأ على الطريقة الإسرائيلية، وتشبّع بالروح العسكرية، والتي هي قوام التربية والانتماء الإسرائيلي، استقبلتهم السيدة اليهودية مريام، وقادتهم إلى داخل المنزل، ودعتهم إلى الجلوس، نظر سعيد إلى المرأة اليهودية، وقال لها :

ـ طبعاً نحن لم نجئ إلى هنا لنقول لك : اخرجي من هنا ، فذلك يحتاج إلى حرب.

ثم سكت تحت وطأة نظرات زوجته، وأحسّ بأنه من المستحيل الوصول إلى غرضه، مع العلم أن ما يراه أمامه هو شيء غير قابل للتجاهل، وأن ما يقوم به الآن هو مجرّد حوار مستحيل. أخذ يتفقد أغراض المنزل ، فلفت نظره، وقد تذكر فجأة، ريشات الطاووس التي كانت سبعة، لكنها الآن خمسة فقط، فقال لها : كان هناك سبع ريشات طاووس، ولكنني لا أرى سوى خمسة، فأين الريشتين الباقيتين؟ فأخبرته أن ديف ولدها كان يلعب بها ، فضيع ريشتين منها ، حين كان صغيراً وقد فقد أباه وأمه، فسرت قشعريرة في جسد سعيد ، وكاد أن يطرح عليها سؤاله الحاسم والذي هو سبب وجوده وزوجته هنا الآن، ولكنها استمرت في كلامها لتخبرهم قصة وجودها هنا في هذه الدار قائلة : نحن أسرة يهودية قتل النازيون أبي وأخويّ الصغيرين، في معكسرات الموت الهتلرية ، ففررت مع زوجي إيفران كوش، إلى فلسطين، ثم أخبرتهما أن الوكالة اليهودية أعطت زوجها بيتاً في حيفا ،وأعطوه مع البيت، طفلاً عمره خمسة أشهر كونهما لا ينجبان ، إنه كان في هذا البيت يبكي لساعات طويلة، فدخلت الجارة البيت لتكشف عليه فوجدته منهكاً من البكاء، فسلّمته للوكالة بعد يومين، حين فقدت الأمل بعودة والديه، وكان من حظ إيفران كوش وزوجته، الحصول على هذا الطفل بعد أن تأكدوا أنهما لا ينجبان الأطفال، وقدّموا لهما البيت مع الطفل بالتبني.

لكن أين هو ديف الآن؟ سبق سعيد زوجته في السؤال عنه، فأخبرتهما أنه جندي في جيش الدفاع الإسرائيلي، ولن يتأخر في الحضور، وسيكون معكم بعد قليل، فكر سعيد ملياً وكاد يقول بصوت عال، (هكذا، كان علينا ألاّ نترك شيئاً ، لاخلدون ولا المنزل ولا حيفا ،وتابع مخاطباً زوجته: إنه بيتنا ، هل تتصورين ذلك؟ إنه ينكرنا ، ألا ينتابك هذا الشعور؟ إنني أعتقد أن الأمر ذاته سوف نجده عند خلدون، وسترين . ثم مال إليها أكثر، وقال: هل تتذكرين جارنا فارس اللبدة، وماذا جرى معه؟ لقد عاد إلى منزله، واستقبلته الأسرة التي تحلّ في المنزل، وهي أسرة عربية، وعندما دخل إلى غرفة الجلوس، وجد صورة أخيه الشهيد بدر ، مازالت معلقة على الجدار، لم تمسّ في مكانها، كما تركها، والشريط الأسود في زاويتها، غرفة الجلوس هي هي كما تركها، تعبق برائحة البحر، أخوه الشهيد بدر كان أول من حمل السلاح عام، ألف وتسعمائة وسبعة وثلاثين، وفي السادس من نيسان عام الف وتسعمائة وثمانية وأربعين عاد محمولاً على الأكتاف وسط الأهازيج والزغاريد، إذ تحول إلى مفخرة عند كل الناس، وعلقوا صورته في صدر البيت، وهاهي ماتزال، وقد سمّى الرجل الذي سكن المنزل بعد رحيل أهله، أحد ولديه بدراً والآخر سعداً، تيمناً بالشهيد...

لم يستطع فارس أن يغادر منزلهم القديم، دون أن يطلب صورة أخيه الشهيد، وما كان باستطاعة الرجل أن يرفض له طلبه هذا، على الرغم من صعوبة هذا الأمر، فالشهيد بات واحداً من أهل البيت، تعودوا على احترامه ومحبته، وما عاد بإمكانهم العيش من دون وجوده بينهم، ومع هذا ما كان بإمكانهم أيضاً أن يرفضوا طلب شقيقه، بالحصول على صورته، فأنزلوها عن الجدار ولكنها تركت أثراً أبيض كالفراغ تحتها، فأخذها فارس أمام ذهول الجميع وحزنهم، وانطلق عائداً، ولكنه في وسط الطريق، وجد نفسه يعود أدراجه إلى المنزل في

يافا ، ويعيد الصورة إلى مكانها على الجدار ، بعد أن انتابه شعور مفاجئ، بأنه لا يملك الحق بالاحتفاظ بهذه الصورة ، ولأنهم أحقّ بها ، استقبله الرجل بمحبة وترحاب، وهو يقول له عندما سلّمه الصورة ، :لقد شعرت بنفس شعورك، شعرت بفراغ كبير عندما نظرت إلى ذلك الفراغ الذي خلّفه رحيل الصورة ، على الحائط، وقد بكت زوجتي، وأصيب ابناي بذهول أدهشني، لقد ندمت لأنني سمحت لك باسترداد الصورة ، وفي نهاية المطاف هذا الرجل لنا نحن، عشنا معه وعاش معنا ، وصار جزءاً منا ، وفي الليل قلت لزوجتي: إنه كان يتعين عليكم إن أردتم استرداد الصورة ، أن تستردوا القبر ويافا ،...فالصورة لا تحلّ مشاكلكم، ولكنها بالنسبة لنا ، جسركم إلينا ، وجسرنا إليكم.

عاد الابن إلى البيت أخيراً ليضع حدّاً لانتظار ، كاد أن يكون دهراً ، وهاهو سعيد يرى نفسه أمام وجه إنساني شاب ، في العشرين من عمره ، يحاور ويناقش ويبتسم ، وامرأة عجوز تأسف لما حدث ، وتنهض لتقوم بواجب الضيافة ، دون أن تنسى إعطاء الخيار للابن الذي ربته عشرين عاماً ، ليختار أي الأبوين يريد؟ يعرف سعيد تماماً أن الأبوّة ليست لحماً ودماً ، لكنه لم يكن قادراً على التصرّف عكس هذه البديهة ، إذ يسعى مطاوعاً مشاعره وعواطفه ، لاسترداد ابنه ، مكفّراً عن ذنب اقترفه ، بتركه إياه ، ومغادرة بيته ، وهو يعرف أيضاً وهذا ما أراد غسان كنفاني

توضيحه، أن استرجاع بيته وولده ، لن يكون إلا بحرب ، وكيف سيخوضها ، طالما يعارض ولده خالد في الانضمام إلى صفوف الفدائيين؟ في الوقت الذي كان دوف(خلدون) واضحاً في طرح

مشروعه الوطني ، واختار دون تردد أمه اليهودية ، رافضاً الاعتراف بأبويه اللذين حضرا للتعرّف عليه ، واسترجاعه ، بل هو معتزّ بانتمائه لدولة اسرائيل ، ولجيش الدفاع ، فكان المرآة التي عكست ضعف سعيد وانهياره ، وتردده ، وفشل خطته ، وكانت هذه المواجهة التي أبدع غسان كنفاني في عرضها ، هي اللحظة التي ولد فيها سعيد ، وكأنما ولد من جديد ، بعد أن شاهد وأدرك ، حقيقة الازدواجية التي يعيشها ، وحقيقة ذاته المشروخة ، وقد قرر أن يقوم بتصحيحها ، وطي صفحة الماضي ، ووضع حدّ لتأرجحه بين ما يقول وما يفعل ، أي بين النظرية والممارسة .

وقد جرى حوار هام بين الأب ،سعيد س ، صاحب الخطاب المهزوم أو المأزوم ، وبين الابن (دوف) الذي يفاجئ والده سعيد بالمقولة الشهيرة والبديهية(الإنسان في نهاية الأمر قضية) ثمّ يسأله بعدها : إذن لماذا جئت تبحث عني؟ ويتابع الابن الشاب ، محاكماً متسائلاً بتهكم: لماذا تركتما ابنكما ، (الرضيع)؟ كان عليكما أن لا تخرجا من هنا وتتركا طفلاً رضيعاً ، في السرير ، لماذا رفضتم العودة والبحث عن ابنكم أو العودة إلى أرضكم؟ ماذا فعلت خلال عشرين سنة لاسترداد ابنك؟ لو كنت مكانك لحملت السلاح من أجل هذا ، عاجزون ومتخلفون ، أمضيت عشرين عاماً تبكي ، يالهذا السلاح التافه.

لقد قدم غسان كنفاني رأياً سديداً صادماً ، ليس من باب تقريع المهزوم ، والشماتة به ، بل بسبب الصدمة الكبيرة التي أحدثتها هزيمة حزيران ، والكاتب لايوافق الشاب(دوف) على اتهاماته ، بل اتهم العقل العسكري المغلق ، وهو يوجه الاتهام للأم (مريام) والتي تمثل الدولة الصهيونية ، فهي التي ربته هذه التربية ، وضللته هذا التضليل ، حيث لم يكن غسان كنفاني مفتوناً بهذا اليهودي ، ولم يعتبر أقواله صحيحة. لكن ، هل استطاع سعيد س ، أن يحدث ثغرة في الجدار الذي أقامه محاوره ، واعتبر نفسه منتصراً عليه في الحوار الذي دار بينهما؟ المواجهة ستستمرّ بين الاثنين ، وستتعدّل النتيجة وتتحوّل إلى انتصار ، عندما تتم المواجهة بين خلدون (دوف) العسكري في جيش الدفاع ، والابن خالد الذي سينخرط في صفوف الفدائيين ، والذي كان

والده يرفض فكرة انضمامه إليهم، قبل هذه المواجهة مع دوف، ممثل العقلية الصهيونية، ولو كان من لحمه ودمه وهو الذي يقول له:(إن أكبر جريمة يمكن لأي إنسان أن يرتكبها، كائناً من كان، هي أن يصدّق ولو للحظة، أن ضعف الآخرين، وأخطاءهم هي التي تشكل حقه في الوجود، وعلى حسابهم، وهي التي تبرر له أخطاءه وجرائمه.)

إنها ثنائية الخروج والعودة، وضع الشهيد غسان كنفاني يده على الجرح، حين وصف عملية النزوح والطرد والتشرّد، واضعاً بالاعتبار، الحقيقة التاريخية، دون اتهامات مفرطة بالجبن والتخاذل، محمّلاً الظروف التاريخيّة، والإقليمية جلّ المسؤولية، دون أن يبرّئ الطرف المنكوب من المسؤولية، ولكنّه طرح رؤيته، للخروج من المأزق، وكيفية وضع حدّ للمأساة التي اكتوى بنارها الشعب الفلسطيني...

لقد طرحت الرواية، أكثر المواقف الفلسطينية حرجاً، وأكثر الأسئلة إلحاحاً، وصولاً إلى القضايا الحساسة التي شغلت وما زالت تشغل المواطن الفلسطيني، في الداخل وفي الشتات، كقضية التطبيع، وقضية المفاوضات، وقضية الدولة، وقضية المقاومة والمواجهة المباشرة، حيث لا احتكام إلا لها، ولا حلّ سواها، وبالنتيجة هي معركة، والنصر فيها للأقوى، والهزيمة لمن يستسلم، معتمداً الحوار وحده، إذ لا قيمة لحوار غير معتمد على القوة، ولا انتصار لقوة غير مدعّمة بالعلم والعقل، وهذا ما أراده غسان كنفاني، حين نصّب نفسه مدافعاً عن الحقيقة، فجاءت أعماله مقاتلة، لقناعته بتأثير الكلمة، كسلاح فعّال، حتى عند استخدامه البؤس كعنصر جمالي خدم فكرته، فالبؤس جميل ونبيل، عندما نصف نضالنا للتغلب عليه، وليست أعمال غسان كنفاني إلاّ عبارة عن احتجاج ومقاومة لحالة البؤس التي يعاني منها شعبنا الفلسطيني، الذي نزع منه خيار الواقع وأفق المستقبل، مما جعل الكاتب الشهيد، يعمل جاهداً لتعرية الواقع وفضحه، وتسفيه الحلول الطوبائية، التي تكرّس التعاسة الإنسانية، باذلاً قصارى جهده للخروج بحلول إيجابية، تعيد للشعب الفلسطيني كرامته، وحريته، و تعميم ثقافته الوطنية التي تحاول القوى المضادة، حجبها ومحاصرتها، وتفتيتها، من خلال تعميم ثقافة التطبيع، وقد شاء القدر أن يرحل الكاتب الشهيد قبل أن يشهد ما حلّ بهذه الطموحات التي حلم بتحقيقها ،وقد تهاوت أمام موجة التخاذل العربية والفلسطينية، وهو الذي أمضى حياته كلها وهو يشد الرحال للعودة دون كلل أو ملل، قابضاً على الجمر، لا يترك قلعته الأسيرة تغادر أفقه، يراها منتظرة عن بعد، ويرى فيها أناساً عرباً لا كالعرب ، يمشون فيها ولا يخجلون، يحكمهم جنود غرباء ولا يبالون، ودون أن يرف لهم جفن، أو تدمع لهم عين، لكنه في المقابل كان يرى فرساناً يبحرون إلى الضوء، وينتصبون كالرماح، ماسكين بالشعاع من خلف الأمواج والأفق، رأى القادم آتياً عائداً، يسير بخطوات ثابتة، يسحق في دربه كل من يعترض درب العودة، يصل ألى القلعة الشامخة فتنحني إجلالاً له وللدماء الزكية الطاهرة التي أريقت على الدرب، وتناوله أسرارها، الحرية للفداء والفدائيين المناضلين الأبطال، والموت لأولئك الذين باعوا الوطن، وباعوا أنفسهم، إنهم أشبه بالثعابين الصغيرة التي تتلوى بنعومة، لكن هيهات أن يؤثر سمها على أبناء القسام، وأحفاد أم سعد، الذين قرروا الخلاص والعودة......

□□

التخيـيل المـركب

رواية (الأعمى والأطرش أنموذجاً)

□ محي الدين محمد *

مهما اتسعت دائرة المثقف وتطوّع مونولوجه بانفتاح المشهد على معطيات الطقوس الساخنة بصرختها المبطنة لتحميه من الظروف الضيقة باختصاصها التاريخي والإنساني فإنه سيظل يشعر بالنقصان إزاء الأفكار التي تطارد مخيلته، وفي المقدمة منها استيفاء شروط الشفافية والوضوح والقدرة على الوصول إلى القارئ.. وربما يكون الخطاب الروائي في اشتباك الأصوات وما تستدعيه رائحة المكان هو المجال الأرحب إذا ارتقى معه المؤلف إلى مخاطبة الناس على قدر ما يفهمون... وحافظ على حركات السَّرد في نسيجه الإبداعي الحديث بحيث يكون التجلي الأخير قادراً على اختيار نماذج إنسانية تقود الحدث الروائي من خلال حوار رشيق بعيداً عن الاصطفاف والتقليد الذي قد تضيع معه كل الجهود الهادفة إلى التحليق في عالم التخييل ومكوناته القادرة على الصَّوغ اللغوي وفتح الباب أمام شهوة اللغة في انحيازها لطاقة الروائي الروحية في دلالاتها الموجعة المتجذرة في جسد المكان الذي ولد فيه وكانت علامة على استقامته الأخلاقية والإنسانية.. فكيف إذا كان ذلك المكان قد تبدل فيه كل شيء واستبدلت السماء والأرض بانكسار حدود الدولة الوطنية وصارت الحياة أشبه بطائر أسطوري؟!!.. وقد تحوّل بعدها الروائي إلى لاجئ أو منفيٍّ هنا وهناك... وعلى نحو استثنائي عادت لتقيل خلاياه وراء الحدود...

وغسان كنفاني ذلك المبدع الذي ولد في العام 1936 في مدينة (عكا) الفلسطينية، وكان والده رجلاً يمتلك الإرادة الفولاذية مما أكسبه نوعاً من الرَّفض الدائم لواقع مأزوم يتنقل فيه أهله من مكان إلى آخر..

عمل غسان في مهنة التدريس بالكويت وهناك نشر أول مجموعته القصصية وهي بعنوان (القميص المسروق) واختار أخيراً بيروت بعد دمشق والكويت في بداية الستينات من القرن الماضي والتقى هناك بالمثقفين العرب من أبناء جيله وتزوج من مدرِّسة الأطفال حينما كان مشاركاً في مؤتمر طلابي (بيوغوسلافيا) والتي وقفت إلى جواره من أجل أن تظل قضية وطنه مرجعيته التي تزداد اتساعاً في فكره ولهذا كان مبشراً بانتصار العمل الفدائي في كل ما كتب راصداً حركة النزوح لأبناء شعبه لتجيء الحكاية بحجم المعاناة.. وتصل مؤلفاته إلى ثمانية عشر مؤلفاً وتوزعت بين القصة والرواية، والدراسة الأدبية رغم رحلة حياته القصيرة..

* شاعر وباحث سوري.

في الثامن من تموز العام 1972 كنت في حي الحازمية المجاور لبيروت أنتظر صديقي ((الياس الحدشيتي)) ليرافقني إلى جامعة بيروت العربية.. وبينما أنا أقف أمام الشارع الرئيس الذي يصل بيروت بالحازمية دوى انفجار هائل وقد وصل إليَّ الياس مضطرباً وربَّت على كتفي والحزن يملأ تقاسيم وجهه.. أتدري من الذي كان في السيارة..؟

قلت : لا...

قال: يا للخسارة إنّه غسان كنفاني وابنة أخيه (لميس))..

لقد كنت شاهداً على ذلك الجسد الذي تطايرت أشلاؤه، وامتزجت بتراب الأرض، ورقصت فيه الروح مع لحظتين ... أولاهما الحضور المفاجئ... وثانيتهما القيامة الأخيرة.. إنه صراخ الدّم لأجل القضية ولكن برمزية بالغة .. ما تزال إرثاً تتناقله الحياة...

أجل !! إنه غسان الذي أشعل بعود ثقابه الأجراس كلها، ولفحت ناره منابر الحكام والسلاطين الذين لا يجيدون سوى القنابل الكلامية على امتداد ستة عقود أو يزيد مع استثناء أكيد يخص دولة سوريا المقاومة..

لقد كانوا أشبه بقوم (**سدوم**)) وما زالوا يسبحون في آبار الذهب الأسود ((**النفط**)) الذي تخصص أرصدته لصناعة القنابل الذكية لقتل العرب ومعهم أهل فلسطين بحجّة الدفاع عن الديمقراطية.. وهي ديمقراطية الجوع الأمريكية وحماية الزمن الثالث.. زمن الردة العربي.. الذي أنجب عائلة مشوّهة معادية لحركتي الطبيعة والتاريخ..

وقبل أن أقف على العناصر الجمالية في رواية الأعمى والأطرش لا بدَّ لي من القول: بأن رواية أم سعد ، التي كنت قد قرأتها قبل استشهاد غسان بوقت قليل واستعدت من الذاكرة صورة تلك المرأة الفلسطينية التي تعلمت منها الأجيال العربية كيف يمكن للكف المتعبة بأنوثتها السمراء أن تحدِّد خضرة الدالية في ظلِّ حرية النهر، والحقل، والبيدر، والساقية، الحرون بمائها الفيّاض، وكيف تتقلّد الدّرع ((**لتخصف بورق الجنة**)) على طريقة أمها حواء.. وكيف لا؟! وهي التي زرعت ذلك ((**القضيب اليابس**)) ليتنسم من هواء الريف الفلسطيني ويتحول إلى شجرة مثمرة ومع هذا التحول سطعت يد ((**أم سعد**)) متحدّة بالتعب لتمارس حرية القطاف...

لقد كانت رواية ((**أم سعد**)) هي سفر الكلمات المرتبطة بالإبداع الفلسطيني الذي يقاس به الفن عبر نماذج إنسانية قادرة على التحدي ومواجهة الاحتلال.. ليكون العمل الفدائي بعد نكسة حزيران عام 1967 ـــ هو الصورة المطمئنة على مستقبل جديد تستوطن ذاكرة الأجيال القادمة...

العناصر الجمالية في رواية الأعمى والأطرش..

لقد استطاع غسان كنفاني أن يصور وببراعة فنية واقع الحياة الفلسطينية على الأرض وبدت مقارباته في رسم شخوصه وتحديد أدوارها ذات تقنية عالية استقطب معها الحدث الروائي رقصة الكلمات رغم التفصيل في عرض مشاهد القتل والتدمير، وتخطّى فيها الطريقة الكلاسيكية في السَّرد والمفاجآت غير المتوقعة أحياناً وتكون الدّهشة الرامزة بحجم قدرة المؤلف على الرَّصد لكل مشاهداته اليومية وما فيها من قساوة الحياة...

وإذا كان النقد التطّبيقي هو الأصعب بمقاساته الفنية المعاصرة وذلك من خلال التركيز على بنائية النّص أيَّاً كان نوع الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه.. وأعني بالتركيز هنا الغور في أعماقه والكشف عن أسراره والقبض على مكوناته وذلك من خلال المعاني التي قصدها المؤلف ورغب بإيصالها إلى قرّائه..

ومما لا شك فيه أن الفضاء الجمالي الذي تحرّك فيه الحدث الروائي و قد تمتعت لغته بإسناد مطلق الحرية عمقاً وتكثيفاً وبحمولةٍ إيجابية للرمز الشفاف أشعلتها الإيحاءات برؤية أكثر تفاعلاً مع التخييل في وعيٍ خلّاق يتيح الفرصة أمام الأجيال الجديدة لتدرك أبعاد الصراع الحضاري باتساع الهم

الوطني الذي استولدته الظروف القاسية والتي كشف عنها الحراك الفني بمهارة لاعب النرد وهو يقاوم خصمه بارتياح ذهني مليء بالمفاجآت..

وسارت معه كل المعطيات في أفق بعيد لمصير آخر ينتظره الفلسطيني المقاوم عبر ملامح نفسية ناقلة لصور الشخوص المتفاعلة فيما بينها ولكن خارج حدود الشّبه وذلك من خلال اعترافاتها حتى داخل الشبكات الصغيرة.. وضوأ الحوار الرشيق الدور التمثيلي لها بمساندة عقلنة الأشياء كلها عبر الإيقاع المتسارع على حدود المكان بجهاته الأربع وهو الوطن المكسور خاطره بسبب احتلاله وسرقة مرابع الطفولة فوق ملاعبه وبين حاراته..

وما كان يزيد القضية خوفاً هو الوقوع في الارتباك التاريخي بقصد تجنيس الرواية كإشكالية في هذا الجانب بحيث تبدو المفاهيم تضحية من نوعٍ آخر وهو عدم القدرة على التمييز بين ما هو ثابت ويجب الحفاظ عليه وبين ما هو أسطوري ويجب التخلي عنه ونسيانه.. وهذا ما دفع بالمؤلف لأن يرى في هجرة الفلسطيني داخل إقليم الليل والنهار بعداً ظاهره التشيؤ في وعي مصنوع تفرضه الوقائع الحياتية داخل مرايا السواد وصولاً إلى التغريب.. ألقت به المناخات الكونية إزاء قضية شعب فلسطين. ولهذا تتالت الإشارات الرمزية بالتحذير من خطره وتعددت الأصوات باستجابة جمالية اكتنزت فيها اللغة واتحدت بالانتقائية وطريقة التنظيم لبعدين هامين هما الزمان والمكان حيث تحركت الشخوص داخلهما في عملية يختلط معها التوتر المثير بين الأمس واليوم حفاظاً على شحن النفوس بانفعالاتٍ ذات خلفية عاطفية متلاحقة بما يخدم المرويّات وطبيعة التحول المطلوب إنجازه في علاقة المجتمعات مع شخصية الولي ((**عبد العاطي**)) التي أخذ العمل الروائي في الكشف عنها وصفاً أكثر دقة حيث أدت فيها الأغراض باستنطاق الجزئيات والتفاصيل دوراً خاصاً يستحق التأمل..

وبدا التنسيق المتمثل في شخصية العاطي وكأنه مجاملة من المؤلف ليثير الكوامن ضدّها باعتبارها شخصية وهميّة تمارس الدّجل، والاحتيال على الناس، كما أنها تمتلك السحر والشعوذة لتضليل العقول يقول غسان في الصفحة 474 من الأعمال الروائية الكاملة: ((**ولقد يئست أقول لك يا حمدان إنني يئست.. ولو كنت جذع شجرة زيتون لتعبت، عصرت على عيني كل أعشاب الأرض وتركت أكفّ الآلاف من الأتقياء والدّجالين تمر فوقهما فلا تزحزح رافة واحدة من راقات الهمّ الأبدي الذي كان يوصد بين جفني بوابات ليلٍ ضارٍ ولا نهاية له**))..

ولقد نجحت الرواية في أدائها الأسلوبي الذي أدار فيه المؤلف الصراع بين المواقف المتناقضة في النظر إلى شخصية الولي ((عبد العاطي)) وقبره، وشجرته، محذراً من خطر اللحاق بأمثال هذه النماذج التي لا تورث سوى العجز وسطوة التيه وضياع الأفكار العاقلة.. كما أن حياة هؤلاء الخفية والتي أعجبت صغار السّن أمثال حمدان – بائع الخبز وعامل الفرن، وأبي قيس قد تدفع بالواقع الطبيعي لإخراجه باتجاه غيبي لا يرحم ... ولا يخدم الأبعاد الوطنية والإنسانية برموزها المقاومة ص 477 الأعمال الكاملة..

((أمضي إلى قبر الولي عبد العاطي حيث قام الكسحاء يركضون والخرسى ينطقون، والعواقر يلدن..؟ أتريد أن أركب تلك الأرجوحة مرةً أخرى في عمر واحد يا حمدان؟! أتريدني مرةً أخرى أسيرَ ذلك الأمل التافه المروّع؟! "قبر الولي وشجرته، إن العمر الواحد لا يتسع لأكذوبتين كبيرتين"..

ودلّت الحرب الوقائية التي شنتها اللغة على هذا الفراغ الروحي الذي يسعى إليه أنصار الولي (عبد العاطي) وهي تؤسس لمرحلة التغييب الحقيقي عن المسارات الهامة وعلى رأسها المقاومة لأجل استعادة كل الأرض بهوائها المشوق للعيش وسمائها الحاضنة لمطر الثورة..

وإن هذه السخرية المرّة التي دلت عليها صفات الولي هي وسيلة الروائي وحجته للتخلي عن اعتماد صفاتها والتأثير بفكرها الذي تميل إليه النفوس الميتة أو البعيدة عن احتواء المحطات الهامة في حياة الوطن..

ومن المفيد الإشارة هنا إلى أن التخييل قد ساهم في رسم الصور التي صاغ منها النص الحكائي منهجاً جديداً للعقل السليم المعافى وكأنها طالعة أي الصور من يد فنانٍ يفكر حتى بالأبدي، ويعرف كيف يمحو، ويحذف ومتى يحيل كائناته الصامتة والناطقة معاً ليطرح عليها السؤال الصارخ حول مصير الثمانية ملايين من الفلسطينيين داخل الوطن وخارجه؟!.

فهل يقاومون أي أبناء الأرض المحتلة ثقافة الزهد والاستيطانات المهزومة على يد العاطي وأمثاله..؟

أم تبلل الخواطر باندفاع يمنح المجتمع ملامحه الأصيلة وتكون المقاومة فيه بحجم المعاناة ولا شيء آخر؟ ..

نحن إذاً أمام نصٍ روائي تتناغم فيه الأبعاد بظلالها العاكسة لمرايا الفعل المتعدد بهدف اطلاع الأجيال على الموروث الذي تقاطعت معه الظواهر الصوتية المتناقضة منذ زمن الجاهلية الأولى وبقيت تلك الإشارات تتداعى في الذاكرة كالنظر إلى ما يوحيه منظر البوم مثلاً في الصحراء أو الغراب وما تنقله المشاهدة البصرية لهذين النوعين من الطيور خراباً أو موتاً سوف يحل في المنطقة التي وصل إليها بعض حفدة تلك الطيور..

وبدا الحدث المحوري الذي انتظمت فيه الإضافة الإبداعية القابضة على سير حركتي المكان والزمان في انتباه اللقطات البارعة إلى دور الجملة الخبرية القصيرة الدّالة على امتلاك الحيلة الفنية التي تضمّن للراوي قدرة التصوير وتجسيد الخيبات والأحلام معاً في إطار السرد الحديث و المختلف.

وكأنّ الصّوت الذي أنضجته الرؤيا وأيقظت فيه نوعاً من التماس مع العمق والمفاجأة في تدوين الاحتجاج والرفض لشخصية ((**العاطي**)) يحتاج إلى رافعة حياتية وقد تحققت كل قواعد الهندسة في عملية بناء النّص دون الأخذ بالخيار التاريخي على حساب التخييل وتوليد المقاصد بما يسميه النقاد صدمة الفجوة وهذا ما فعله غسان وتمكنت فيه الحبكة الروائية من إحداث تجانس داخلي بين فكرة الرواية وبين إيقاعات الأصوات على مقربة من الواقع.. وبهذا الأفق المفتوح استطاع المتلقي أن يتعرف على رأي المؤلف في دور السلطة المدنية التي تقود الدولة المستقلة بعيداً عن السلطة الأخرى التي قد تساهم في أحايين كثيرة بالتشجيع على الانفعالات الساذجة والتي تؤدي غرضاً يصب في مصلحة السياسيين أيّاً كان موقعهم وفي أي مكان ولدوا وماتوا..

ومن هنا ركزت الرواية على شخصية ((**حمدان**)) الصغير الذي لم يتعلم في المدرسة وهو صاحب الجسد الضئيل بسبب عوزه وفقره وقد زجّ بوالده في السجن وعمره لا يزيد على سبع سنوات وتزوجت أمه بعد شهر واحد فقط من دخول أبيه السجن بحكم المؤبد لأنه كان يمتهن العمل الفدائي..

ولولا مغامرة ذلك الحلم الكبير التي راودته باعتماده على الولي وهو صغير لإنقاذ حياته من الحرمان لما سار في فلكه وناصر أفكاره.. لهذا أظهر غسان نوعاً من العطف عليه حتى تكتمل ثقافته الوطنية ولينقذه وأمثاله من الغرق في الأوهام بتوصيف شبه مسرحي لشخصية ((**عبد العاطي**)) ص 506 الأعمال الكاملة "وإذا كان المبصرون يرون في الفطر نبياً وولياً يجترح المعجزات، فأنا الذي رأيت فيه بأصابعي ثمرة من الطيش تنزلق على سفح أحلامنا مثلما التفاهة تنمو وتنقرض، ولقد أطرحتك أيها الولي وأعطاني الرجل الأصم اسمك ولم يكن بوسعك أن تدافع عن هذا الذي بقي لك وتركنا

نمضي ونحن حين مضينا إنما قتلناك ودفناك مرة أخرى..)).

إن هذا الحفر اللغوي المثير في تحليل شخصية ((**العاطي**)) قد أسهم في خدمة البعد المكاني الذي أشارت إليه الأحداث عبر تصوير واقعي وحي حتى اقتربت معه الفكرة من مسرحة اليومي المعاش بقدرة الموهبة على فهم جديد لا بد من امتلاكه لإقناع الفتيان الصغار بضرورة التخلص من الطيش والتلاؤم مع البيئة الناشطة وهي باتجاه آخر يحميها من خطر المدعين بحيث ينقرضون كلما اتسعت المفاهيم وعرشت الحقيقة في الأذهان...

ثم يأتي الإضمار في سياق التدريج للحالات النفسية كلما اقتربت الرواية من خاتمتها بحيث تولد اليقظة عند حمدان وكأنه قد تحول مقاوماً وفدائياً بفعل النواميس الطبيعية التي استولدها زحف المصير الذي ساقته إليه القدرية ليحيا مرحلتين أولاهما الطفولة التي ضللته فيها الشعوذات وثانيتهما مرحلة الوعي التي استعاد فيها اللون، والضوء، ومفاتيح القضية الوطنية...

وأمَّا ((**قيس**)) الشخصية الثانية المساعدة التي كانت تعيش الحالة المشابهة ((**لحمدان**)) بعلاقته مع الولي باستعدادات جسدية وروحية، وربَّما فكرية أيضاً فقد ذكرته تجليات المطارح التي شوّهت ذهنه من خلال ممازحة السخرية التي نقلتها شفافية الإحساس بالتلقي على مسمعه وفي لحظة تركت أثراً في تخليه عن أفكار قد تؤذيه وتحطّم إرادته عبر جملة قصيرة رافقها الإيحاء برمزية اللغة القادرة على محاربة الوجع الحياتي وللإبقاء على أصالة الالتزام بالمقاومة.. وهي ما نقلته الرواية حرفياً.. ((**سأسميك عبد العاطي إكراماً بل ومباركةً لهذه الذكرى**)).

إنها ذكرى اللحظات بل الشهور والأعوام التي خُدع فيها ((**قيس**)) بعلاقته مع الولي وكاد يخسر معها ساحة تفكيره الذي يجب أن يكون في متناول كل الشؤون الحياتية الأخرى وهي الخلاص من أوهام الشعوذات والدجل والالتفات إلى ضبط سلوكه بعيداً عن أشياء لا يستطيع معها أن يحارب دهره بحثاً عن ثقافةٍ يكرّس فيها حريّة الوطن..

ومع المتواليات السردية التي احتلت فيها العلامات اللغوية مساحة كبيرة في إثراء النص بواسطة تفصيل الإيحاءات على ما عداها باستخدام العامل النحوي المتعدّد والموزّع بين الأفعال الماضية والمضارعة وكذلك الضمائر والحروف، ودون الاهتمام كثيراً بالإنشاء الطلبي بحليته التي قد تضعف معها الوظيفة الجمالية في إيثار الفهم التقريبي بحيث يكون فعل الأمر فيها من أشدّ خصومة السَّرد المشبع بالمعاني وهذا ما حققته الرواية في قالبها الفني من خلال الاحتفاظ برداء الصّورة، وغزارة الرموز على طريقة القصيدة..

وقد بدت جرعة الحنين حارقة جداً في خزان الروائي غساني المليء بالأسرار وأدّى التشكيل الفني في معادلة التوصيف وتكثيف الوعي الجمالي إلى مواجهة حقيقية لما يمكن وصفه بصغار الذنوب التي يرتكبها الولي في حياة المجتمع على الرغم من أنه لا يعدو أن يكون إلا فطراً سامّاً ص 492 من الأعمال الروائية الكاملة يقول في وصف ((**العاطي**)) إنّه فطر مجرّد ثمرة فطر، ثم أدركت أنه لا يسمع فصحت بصوتٍ عالٍ إنه فطر، فطر، وأخذت أصرخ نافضاً ذراعي حولي إنه فطر .. رأس عبد العاطي مجرّد ثمرة فطر طلعت بالصّدفة"...

ألا نستطيع أن نقول عن المعنى الذي نزلت به الفكرة هنا في عمقها وغناها بأنها إشارة إلى دولة إسرائيل التي أنتجتها الخرافة الغربية حتى تحولت إلى مرابية عجوز في حضننا وكأنها صورة طائر يعيش على ساقٍ واحدة...؟ أم أن هذا الفطر السام الذي يحمله الولي في علاقاته الكاذبة والتي لا بد لها من وعي جديد يهزم فيه الإعلام العربي الذي يحاول قتل ذكورية الضمير اللغوي المقاوم ؟...

ويكون اتخاذ المواقف تجاه التابوهات بكل أجنحتها المختلفة وإنتاج مصطلحات تلائم الواقع

السياسي والاجتماعي وتمارس من خلالها الحريات العامة بكل أنواعها أيضاً داخل المؤسسات الوطنية بنفسية شبه درامية عميقة.. هو الإشارة الأهم لرمزية الولي..

وإذا كان النص الروائي ـ الأعمى والأطرش ـ قد اجتهد مؤلفه في متابعة الحفاظ على القيم التي تساعد في تحقيق نظام الدولة المتحرر والقادر على تحطيم أركان الاستبداد والعنصرية الصهيونية، واستعادة الأرض عبر طريق واحد هو أن ((**ما أخذ بالقوة لا يسترد إلاّ بالقوة**)) وهي المقولة التي عمل عليها غسان في كل ما كتبه من قصة، أو رواية، منذ صدور قصته ((**القميص المسروق**)) في الكويت وموت سرير رقم 12 ورواياته الأخرى رجال في الشّمس، عائد إلى حيفا، وما تبقى لكم...

ويضاف إلى ذلك دراسته عن الأدب الصهيوني التي عرّى فيها الرؤية اليهودية الحاملة للتعصب، من منظور انتمائه الوطني والإنساني لكي يظل السؤال المطروح قائماً إلى متى يبقى الفلسطيني واقفاً أمام العالم وهو يعيش الطقس السّديمي العاقر؟!!..

((**اللاجئون الذين أضاعوا التراب يحرثون ويزرعون الفراس، وهذا الصّف الطويل من البشر واقف مثل طريق إسفلت متعرّج يمتد من عام 1948 إلى عام 1967 ليس فيه ثغرة واحدة مثل الطرق الصحراوية في دول النفط**)).

لقد عاش غسان وجع الإنسان في وطنه وأدّى ذلك لأن تقفز كل الأشياء إلى مخيلته دفعة واحدة، فكانت معظم شخصياته الروائية تأتي من المعاناة التي لا بدّ لها من ثورة شاملة ومع هذه الملامسة للواقع استطاع أن يعيد صياغة قضيته بكل أبعادها من خلال رموز تدفع بالناس للكتابة بأحرف من دمٍ يعاد معها تشكيل مرجعية المواطنة التي تدفع بالفلسطينيين إلى المقاومة بحيث تطبع سلوك الأجيال الجديدة بطابع التمدّد خارج الوهن وحالات التفكك التي فرضتها الطرق الصحراوية في دول النفط العربية التي يساهم ذهبها الأسود في استطالة الصف الطويل من اللاجئين أمام وكالة غوث قاصرة وممزقة الأوصال...

واستطاع العنوان بدلالته الرمزية أن يدخل القارئ في مسارين جادين هما وعي المأساة، واستدعاء التخييل المركب الذي كشف عن أهمية الإنسان إزاء القوة الصاعدة هنا وهناك ولاسيما دولة إسرائيل...

وأدى الوصف الذي نقل إلينا ملامح الشخصيات وكأنه سلوك يومي لها داخل مملكة الرؤيا،، ومتن الرواية، وقد أجاب عن سؤالٍ قديم جديد وهو هل نضجت تجربة الوعي في حياة كل فلسطيني من خلال مأساته اليومية..؟!

حقاً لقد أجابت حركة الأشياء التي شكلّت تماسكاً في بناء الرواية من المقدمة إلى الخاتمة وكانت عناصر التواصل فيها أكثر تعالقاً بأسرار اللغة دلّت على مهارة الروائي في استعمال أدواته وقد حظي فيها الاستقراء المنهج بالنجاة من خيانة المخيلّة والذاكرة على حدّ سواء...

□□

عالم غسّان كنفاني الروائـــــي

❑ نذير جعفر *

لم يكن المصير التراجيدي الذي واجهه غسان كنفاني(1936 ـ 1972م) بعيدا عن مصائر أبطاله في مجمل نتاجه، بل تتويجا لها! وكيف لا؟ وهو الصورة الأنصع بينهم سواء في حياته القصيرة الممتلئة الناضحة معاناة وحبًا وتحديًا وإبداعاً، أم في اغتياله الموسادي الخائن والمُفاجئ الذي نثر ذات صباح الدم والفجيعة والأسئلة الملتبسة على وجه بيروت(1). ولعل هذا ما يفسّر الاحتفاء بغسّان الإنسان والمناضل الفلسطيني ذي الحضور الآسر والطاغي، على حساب الاحتفاء بنتاجه الإبداعي المتعدّد والمتنوّع. فباستثناء بعض الدراسات الجادة التي تلفت الانتباه، ومنها الدراسة المستفيضة والمتبصرة التي قدّمها الناقد الفلسطيني يوسف سامي اليوسف في مجمل نتاجه الروائي(2)، فإن معظم المقاربات والقراءات النقدية السابقة قد انشغلت بشخصيته وسيرته وتجربته السياسية أولا، وبمضامين أعماله الأدبية، وشخصيّاتها، وصلتها بالثورة الفلسطينية ثانيا. وفي الحالتين تحوّل غسّان إلى ما يشبه الأيقونة المقدّسة! لذلك استنكر بعضهم نشر رسائله إلى غادة السمّان التي تكشف جوانب عاطفية خفيّة في شخصيته، كما استنكر آخرون ذكر التفاصيل اليومية في حياته، ولحظات قوته وضعفه، وتردده، ونزواته(3)!

واليوم ما أحوجنا إلى قراءة تجربة غسان الإبداعيّة بعين ثانية تنحيّها عن دائرة المقدّس من جهة، وتكشف عن خصوصيتها الفنيّة، ومواطن تألقها وخفوتها من جهة ثانية. وما هذه القراءة التي نقدّمها في تحديد ثيمات العالم الروائي عنده إلا محاولة في هذا المضمار.

ـ أولا: روايات أم قصص؟

رحل غسان في ذروة عطائه، وبرحيله حرمنا من متعة متابعة مشاريعه الروائية التي لم تكتمل بدرا، كما حرمنا من تصنيفه لأعماله ومن إشرافه على طباعتها وتنقيحها وربما إعادة صياغة بعضها. وهذا ما جعل لجنة تخليده تقع في ارتباك واضح! فقد طبعت رواياته ـ على سبيل المثال ـ في مجلد واحد(4)، وهي: «رجال في الشمس ـ 1963»، و«ما تبقّى لكم ـ 1966»، و«أم سعد ـ 1969»، و«عائد إلى حيفا ـ 1969». وضمّت إلى هذه الروايات الأربع ثلاث روايات غير مكتملة تحت مسمّى: المجزوءات. وهي: «العاشق»، و«الأعمى والأطرش»، و«برقوق نيسان».

---

* روائي وباحث سوري.

والملاحظ أن اللجنة قد استبعدت رواية غسّان: «الشيء الآخر أو من قتل ليلى الحايك»! ربما بذريعة أنها رواية بوليسية لا علاقة لها بالقضيّة كما قيل! ولم تشر إلى ما فُقِد من روايات غسان ومشاريعه الروائية التي لم تنشر!

وقد احتج يوسف سامي اليوسف على حشر روايتيّ: «أم سعد»، و «عائد إلى حيفا» في هذا المجلّد مشيرا إلى أنهما قصّتان! وسيأتي نقاش ذلك في موضعه. أما ما يمكن قوله الآن في مجمل هذه الأعمال فهي تنطوي تحت مسمّى الرواية القصيرة أو الأقصوصة الطويلة: «novelette» وذلك لا يعود إلى عدد صفحاتها وإنما إلى بنيتها الفنيّة التي تقوم على سرد حدث مركزي في زمن قصير عبر شخصيات محدّدة تواجه لحظة تحوّل أو تصادم مصيري، بعيدا عن الاستغراق في التفاصيل أو الاستطرادات أو المواقف والصراعات التي تسبق ذلك بكثير أو تتبعه. ومن هنا جاء جمعها بين خواص القصة من حيث التكثيف والتركيز، وخواص الرواية من حيث تعدّد الشخصيات وتنوع صلاتها ومواقفها من الحدث أو الصراع الدائر فيما بينها.

ـ ثانيا: رؤية جديدة في رواياته:

1ـ رجال في الشمس:

انشغل التلقيّ النقدي لنتاج غسان كنفاني باستنباط الأطروحة العامة في كل رواية من رواياته، مختزلا بذلك العمل الفنّي بعناصره المتعدّدة إلى فكرته أو مقولته النظرية! وتأسيسا على ذلك بدت روايته الأولى: «رجال في الشمس» مجرّد صرخة إدانة للهروب والاستسلام والبحث عن الخلاص الفردي. إدانة للقيادة التي خذلت أبناءها ورمت بهم إلى التيه والموت في صحراء الكويت داخل الخزّان الذي اختبأوا فيه أثناء تهريبهم على الحدود. وتكاد عبارة «لماذا لم تدقّوا الخزّان» التي يطلقها المهرّب الفلسطيني أبو الخيزران أن تتحوّل إلى لازمة تتردّد على ألسنة النقاد والقراء في إشارة إلى استسلام الشعب الفلسطيني لمصيره المأساوي دون أن يقاوم أو يحتج.

لا شك إن هذا الاستنتاج والتأويل لرمزية الموت المجّاني وإدانة ضحاياه والمسؤولين عنه يشكّل نقطة التبئير المركزية في الرواية. ولكن ذلك ليس الرواية كلها بوصفها تعبيرا فنيّا جماليا عن ذلك. إن الانصراف إلى المقولة النظرية وحدها، يلغي جماليات اللغة، وتقنيات السرد، وبناء الشخصية، و أشكال تقديم الزمان والمكان، والحوار، ومدى تناغم مجمل هذه العناصر في الكل الروائي. وبالتالي يلغي خصوصية نصوص غسان وتباينها عن سواها.

ومن هنا تأتي أهمية القراءة الجديدة التي لا تنشغل بما قالته الرواية بل بالكيفية التي تمّ فيها هذا القول عبر التركيز على مجمل عناصر السرد، بدءا من عتبة العنوان، إلى الاستهلال، فالبرنامج السردي ومكوناته وأشكال تقديمه، وصولا إلى النهاية وما تحيل عليه من دلالات.

فعنوان: «رجال في الشّمس» عنوان ينفتح على التأويل ويشي بجملة من الاحتمالات المترابطة دلاليا، منها: رجال في العراء، أو رجال مكافحون، أو رجال حقيقيون، أو رجال خالدون، أو رجال حالمون. وهو بهذا الانفتاح يحقّق حواريته مع النّص، ورمزيته، وشاعريته، وإغواءه للمتلقي receiveوتحفيزه على معرفة ما يضمره من معان ودلالات، بعيدا عن الإسقاطات المباشرة. ومن الجدير بالذكر في هذا السياق إلى أن عنوان«رجال في الشمس» مختلف بنية ودلالة عن عنوان: «رجال تحت الشمس» الذي يرد في بعض القراءات النقدية. فالأول لا يترك مسافة بين الرجال والشمس، فهم فيها، دلالة على التماس المباشر معها، أما الثاني فهم تحتها دلالة على المسافة التي تفصلهم عنها.

وتأتي العناوين الفرعية الداخلية: (أبو قيس، أسعد، مروان، الصفقة، الطريق، الشمس والظل، القبر)، لتزيل غموض العنوان الرئيس وتساهم في تخصيص دلالته على النهاية التراجيدية المرتقبة في

أفق احتمالات القارئ عبر تسلسلها المنتهي بعنوان: «القبر». وهو عنوان الفصل السابع في الرواية، الذي لا يخلو من مفارقته الرقمية الساخرة، المرّة، التي تذكّر باكتمال خلق العالم في سبعة أيام، فيما تكتمل التراجيديا الفلسطينية الناشزة في سبعة فصول!

العنوان الفرعي الداخلي الأول: «أبو قيس» ينفتح دلاليا على الشخصية الأولى في الرواية، وهي الأكبر سنّا وتمثّل الجيل الفلسطيني الأوّل، جيل النكبة. ولعل هذا ما يفسّر اختيار الراوي لها أولا، واختيار الاستهلال المعبّر عن ارتباطها العميق والحميم بالأرض التي افتقدتها ثانيا: «في كل مرّة يرمي بصدره فوق التراب يحسّ ذلك الوجيب كأنما قلب الأرض ما زال، منذ أن استلقى هناك أول مرة، يشق طريقا قاسيا إلى النور قادما من أعمق أعماق الجحيم»(5).

ينهض السرد في هذا الفصل عبر صيغة ضمير الغائب، على لسان الراوي كليّ المعرفة، الذي يوهم بالحياد وبمعرفة أبطاله ودواخلهم أكثر من أنفسهم. بادئا من لحظة في الزمن الراهن للحدث مقترنة بتمدد أبي قيس على رمال شطّ العرب في البصرة. وعبر تقنية الاسترجاع يضيء الراوي ماضيه البعيد وهزيمته الداخلية بضياع أرضه وأشجاره في فلسطين المحتلة، وقراره بالسفر إلى الكويت بحثا عن خلاصه من العوز الذي حطّم أحلامه. وفي الوقت الذي تتناوب فيه برهتان زمنيتان بين الحاضر والماضي يتناوب فيه راويان أيضا أولهما ضمير الغائب، وثانيهما ضمير المخاطب الذي يسمح بتدفق تيار الوعي عند أبي قيس، ويشيع نغمة شاعرية، متشكّكة، منطوية على تساؤل، أو اعتراف، أو لوم، أو اعتذار. نغمة ذات كثافة عاطفية وانفعالية تشي بمرارة كامنة وراءها: «في السنوات العشر الماضية لم تفعل شيئا سوى أن تنتظر..لقد احتجت إلى عشر سنوات كبيرة جائعة كي تصدّق أنك فقدت شجراتك وبيتك وشبابك وقريتك كلها..في هذه السنوات الطويلة شق الناس طرقهم وأنت مقع ككلب عجوز في بيت حقير..ماذا تراك كنت تنتظر؟»(6).

هذا التناوب بين الحاضر والماضي، وبين صيغتيّ الغائب والمخاطب، وما يتخللهما من مشاهد حوارية، ووقفات تأمليّة، هو ما سينسحب على مجمل البرنامج السردي في الفصول التالية التي تعرفنا بأسعد، ومروان، وبالمصير التراجيدي الذي ينتهون إليه. وذلك ما يفسّر دينامية السرد وتشويقه وجماليته وتناغمه ونأيه عن الرتابة والاستطراد والترهّل.

إن السياق الذي تتنامى فيه الأحداث والشخصيّات والمواقف في هذه الرواية سياق واقعي بامتياز، يحكمه مفهوم التصوير النموذجي وفق الشرط النموذجي، بعيدا عن المصادفات والميلودراما والفانتازيا. وهذا ما جعل من أبطالها على الورق أبطالا حقيقيين أو محتملين في الواقع وفي مخيّلة القارئ، ومؤثرين في مشاعره. لكن هذا السياق الواقعي على السطح يحمل في داخله بعدا رمزيا عزّزه الراوي عبر عدد من الإشارات، من ذلك: اختياره لثلاث شخصيات فلسطينية بأعمار مختلفة تمثّل في جوهرها ثلاثة أجيال. وإسناد مهمة تهريب هذه الشخصيّات إلى أبي الخيزران الفلسطيني المهزوم عسكريا ونفسيّا في نكبة «1948م»، والذي يرمز بعجزه الجنسي إلى عجز القيادة الفلسطينية أيضا. وتصوير الطائر الوحيد الذي يحلّق عاليا في السماء و يحوم مثل نقطة سوداء بوصفه رمزا لغربة ووحدة أبي قيس الموحشة. والجرذ الكبير الذي يلتهم الجرذ الأصغر في الصحراء بوصفه تمثيلا رمزيا لشريعة الغاب وافتقاد العدالة.

لقد حظيت كلٌّ من شخصيّة أبي قيس، وأسعد، ومروان، وأبي الخيزران، بالتفاتات تحليلية ونقدية عدّة، في مستوييها: الواقعي والرمزي، في حين تم تغييب شخصيّات خيطية مهمة في هذه الرواية على الرغم من حضورها العابر. ومنها شخصيّة أبي

العبد المهرب الثاني الذي تعهد بتهريب أسعد من عمّان إلى بغداد، وما تمثله من جشع واستهتار بحياة الناس. وشخصية المهرّب البصراوي السمين صاحب الدكان وما تكشف عنه من فنون الكذب والتدليس والبلطجة. وشخصية أبي باقر الشرطي على الحدود الكويتية الذي يتواطأ مع زملائه على تأخير أبي الخيزران باختلاق قصة الراقصة في ملهى الكروان وعلاقته بها ومطالبتهم له بسردها عليهم في الوقت الذي كان فيه الفلسطينيون الثلاثة يموتون اختناقا في الخزان! وعبر هذه المفارقة تتكشف أقسى صور العبث والموت التراجيدي. إذ ما نفع الدق على جدران الخزان ما دام التواطؤ الداخلي والخارجي قائما؟ وليس ثمة من يسمع أو يستجيب! فالشخصيات الثلاث ضحية شرطها الإنساني القاسي من جهة، وتواطؤ القريب والغريب عليها من جهة ثانية. ووصف يوسف اليوسف لها بالعطالة واللاافعالية والوهن والهزال الروحي(7) فيه ظلم كبير لأنه يتغاضى عن الشرط الذي حكم اختيارها.

2ـ ما تبقى لكم:

وفي سياق الاختزال ذاته، اختزال الرواية إلى مقولة نظرية، اختُزلت رواية غسّان الثانية: «ما تبقّى لكم» إلى مقولة الرفض والمواجهة، رفض حياة الاستسلام والذل والخيانة والخسارات الروحية والمادية المتمثلة في العنوان: «ما تبقّى لكم»، والانتقال إلى مواجهة الاحتلال وجها لوجه لغسل العار واستعادة الحق.

إن مأثرة غسان لا تكمن في هذا الاستنتاج الهام للخط العام الذي تنتظم الأحداث والشخصيات من خلاله، بل في محاكاته الريادية آنذاك لأعلى المستويات الفنيّة التي وصلت إليها الرواية العالمية وتوظيفه لتقنياتها المحدثة ولا سيّما تيار الوعي وتعدّد الأصوات وتداخلها، والتنويع في ضمائر السرد ما بين غائب ومتكلم ومخاطب في المشهد الواحد أحيانا، وهو ما تمثّل بصورة أساسية في رواية «الصخب والعنف» لوليم فوكنر التي لم يخفِ غسّان تأثّره بها.

لكن هذا التأثر يقف عند حدود الشكل الفنّي فحسب، أمّا المتن الروائي وشبكة علاقاته ودلالاته، فيتمحور حول الشخصية الفلسطينية وهمومها وهواجسها وجوّها العام وما تعيشه من أحداث وتواجهه من صراعات ومواقف.

وما التوضيح الذي كتبه غسان في مستهل الرواية إلا تعبير عن إدراكه لصعوبة هذا الشكل الفني الذي يتطلب قارئا نوعيا موسوعيا متعاضدا للتواصل معه وفك شيفراته. ومع أنه لجأ للتمييز بين الأصوات المتعددة المتداخلة والمتقاطعة إلى تغيير حجم البنط بين صوت وآخر إلا أنه لم يكن مقتنعا ـ كما يُلمّح ـ بهذا الإجراء في قرارة نفسه، وكان يراهن بذلك على حساسية وثقافة قارئه، لكنه يبدو أنه في النهاية جارى ما هو متّبع لا غير في مثل هذه البنية الفنيّة المعقّدة بغرض مساعدة القارئ على التمييز بين أصوات الشخصيّات.

خمسة أصوات تتجاور وتتقاطع وتتداخل في هذه الرواية: صالح الشاب الغاضب الناقم الذي يسوطه الإحساس بالذنب والعار والخذلان، وشقيقته مريم المتورطة بحمل سفاح، وزكريا الذي خدعها واستغل وحدتها، والساعة بوصفها زمنا فاصلا بين لحظتين حاسمتين، لحظة القبول بالاستعباد ولحظة الثورة من أجل الحرية واستعادة الكرامة، والصحراء بوصفها فضاء مفتوحا للتيه والبوح والصراع بين صالح الفلسطيني وعدوه الجندي الإسرائيلي بقدر ما هي مطهر للخلاص من عقدة الذنب والعبور إلى الوطن(8). وفي الخلفية تبرز شخصية الأب الذي استشهد في يافا، وشخصية الأم التي افتقدت في الأردن والتي لو لم تغب عن أسرتها لما حدث لصالح وأخته ما حدث. وشخصيّة فتحية زميلة مريم في الدراسة الثانوية، وسالم الذي قتل غدرا بعدما وشى به زكريا للعدو، ولم يتبق لأمه منه سوى الجثة والذكرى الموجعة والرغبة في الانتقام له. كما لم يتبق لصالح الذي خسر شقيقته وأمه وأباه إلا مواجهة العدو، ولم يتبق لمريم بعد الهوان الذي لحق بها من زكريا إلا تطهير نفسها من الدنس بقتله.

وهنا أيضا يقف القارئ أمام مستويين للمبنى الروائي، المستوى الأول واقعي يتمثل في أبطال الرواية (صالح، مريم، زكريا، الساعة، الصحراء) وفي شخصياتها الخيطية: (سالم، الأم، الأب، فتحيّة، الجندي الإسرائيلي)، وفي الأحداث والأمكنة المتعيّنة (غزّة، يافا، الأردن، صحراء النقب)، وفي راهنية الزمن المحدّد بيوم واحد، والمخترق عبر الذاكرة والتداعيات بالماضي البعيد والقريب للشخصيّات. والمستوى الثاني ترميزي يمثّل فيه صالح أبناء جيله في بداية تفتّح وعيهم الثوري وإدراكهم لحجم المأساة والهزيمة وانطلاقتهم لغسل ما لحق بهم من عار. وتمثّل فيه أم صالح الأرض/ فلسطين الضائعة، فيما تمثّل ابنتها مريم العرض المنتهك من قبل زكريا رمز الخيانة والعمالة، الذي يأتي قتله على يد مريم في النهاية تمثيلا رمزيا لاسترداد كرامتها. أما الصحراء فهي ساحة المعركة المرتقبة بين الفلسطينيين وعدوهم الإسرائيلي، ورهان صالح على اجتيازها رهان على انتصار جيله الذي رمى بالساعة جانبا في إشارة رمزية إلى التحول المصيري بين زمن الصمت والخنوع الذي تبقى لهم وخيّم بظله الأسود على ماضيهم، وزمن الثورة والكفاح الذي آن لهم أن يعلنوه عنوانا لمستقبلهم.

إن قراءة رواية «ما تبقّى لكم» عبر هذين المستويين: الواقعي والترميزي، وعبر ثيمة «عقدة الذنب» في شخصية صالح التي أشار إليها يوسف اليوسف، قد تفتح أبوابا جديدة للتأويل، وتستدعي قراءات متباينة، مما يعزّز أهميتها الفنيّة وقدرتها على محاورة الواقع الفلسطيني الراهن على الرغم من تبدّل كثير من عناصره ومعطياته.

3ـ أمّ سعد:

يأخذ يوسف اليوسف على رواية «أم سعد» أنها مفكّكة الحبكة، ولا تدفع بالصراع بين البطل ونفسه، وبينه والواقع الخارجي إلى أقصى حدّ. ويذكر أن ثلاثة عوامل منعتها من أن تكون رواية هي: ضحالة الحياة الباطنيّة التي تجعل للشخصيّة ثقلا ماديّا كثيفا، وعدم خضوع الحبكة لقانون التطور الضروري المتراص المسار، وتراخي الصراع الذي من شأنه أن يحيل الشخصيّات إلى تجسيدات هلامية(9).

ولا شك أن هذه العوامل التي ذكرها تعدّ معيارا فنيّا أصيلا لأي عمل روائي بحسب إطار قراءاتنا السابقة للأعمال العظيمة وتصوّراتنا النظرية عن فنّ الرواية التي توجه إلى هذا الحدّ أو ذاك مسار تلقينا للعمل الروائي، ومن هنا جاء تحفّظه على تسميتها«رواية». ولكن ما فعله غسّان في «أم سعد» هو محاولة لكسر المنطق الفنّي السائد عن الرواية أولا، ولتقديم تجربة جديدة تراعي منطوق شخصيّاتها ومستواهم الثقافي وموقعهم الطبقي ثانيا، ولسبر القاع الشعبي الفلسطيني عبر شخصية أم سعد ثالثا.

فقد استعاض غسّان عن الحبكة الخاضعة لقانون التطور الضروري المتراص المسار بالحبكة القائمة على تسع لوحات روائية بتسعة عناوين مختلفة وموحية ودالة على الثيمة المركزية فيها: «أم سعد والحرب التي انتهت، خيمة عن خيمة تفرق، المطر والرجل والوحل، في قلب الدرع، الذين هربوا والذين تقدّموا، الرسالة التي وصلت بعد 32 سنة، الناطور وليرتان فقط، أم سعد تحصل على حجاب جديد، البنادق في المخيّم»، وتشكّل شخصيّة «أم سعد» الرابط الناظم فيما بين هذه العناوين/اللوحات، ولكل لوحة منها بنيتها المستقلّة من حيث الاستهلال والعقدة والنهاية، كما أن اللوحات التسع ينتظمها خيط دلالي واحد يجمع ما بين استهلالها ونهايتها المفتوحة. هذا الخيط الذي تمثّل بعود الدالية اليابس في اللوحة الأولى، الذي برعمَ في اللوحة الأخيرة، كناية عن التشبّث بالأرض الطيّبة وولادة المقاومة وتفتّح الأمل.

أما عن تراخي الصراع وضحالة الحياة الباطنية/النفسية للشخصيّة الرئيسة «أم سعد» فيعود ذلك إلى أن «أم سعد» لا تُقدّم هنا بوصفها شخصيّة مركّبة أو حتّى متخيّلة بل بوصفها شخصية شعبيّة

بسيطة ذات مرجعية حقيقية كما أشار غسّان في المدخل. وتحميلها أبعادا ذات كثافة باطنية، أو وضعها في مأزق الصراع الداخلي يُخلُّ ببنيتها وبنموذجها الواقعي. ولعل هذا ما يفسّر بروز الصراع الرئيس بينها والعدو الإسرائيلي فحسب. فيما بدا أن هناك صراعا خفيّا بين اتجاهين وقناعتين وسلوكين، الأول تمثّله أم سعد بشعبيتها وفطرتها وإيمانها بالأرض وبالمقاومة، والثاني يمثله الراوي المثقف الذي يكتفي بدور الشاهد المعجب بأم سعد حينا، والمندهش من أقوالها وأفعالها حينا آخر، دون أن يقحم نفسه في معمعة الكفاح اليومي الذي تخوضه على مستوى العيش، ومستوى التضحية بابنها، ومستوى إيمانها العميق بالثورة!

إن «أم سعد» رواية بامتياز، ولا يعيبها ما لم يتوفر لها من معايير الرواية المعهودة، فهي تجربة فنيّة خاصّة تخلص للواقعية في التصوير، وتجدّد في تقنياتها وأشكال مقاربتها الفنيّة للحياة والناس.

4ـ عائد إلى حيفا:

ـ يختزن عنوان الرواية الرابعة: «عائد إلى حيفا» طاقة دلالية تستجيب للوجدان العاطفي الفلسطيني في الشتات وتعبر عنه. لكن العودة هنا تكشف عن إحساس عميق بالذنب وتستجر الإدانة في الوقت نفسه بحسب إشارة يوسف اليوسف(10). فالأبوان اللذان عادا بعد عشرين سنة ليريا بيتهما وطفلهما الذي تركاه عنوة وعن غير قصد خلال مغادرتهما حيفا تحت القصف يواجهان الأسرة التي حلّت مكانهما وأطلقت على ابنهما اسم «دوف» بدلا من خلدون! هذا الابن الذي لم تعد تربطه بأهله الحقيقيين أية مشاعر! بل وقف ليقتصّ منهما ويدينهما لا ليعود معهما.

لا يجانب يوسف اليوسف الصواب عندما يطلق على هذه الرواية اسم «أقصوصة ممطوطة بعض الشيء»(11). فهي تركّز على لحظتيّ الفقد واللقاء وتداعياتهما دون رصد عميق للنفس البشرية في مثل هاتين اللحظتين! إذ اكتفى الراوي بسرد الحدث الخارجي في سياق تأكيد حكم أخلاقي لا حالة إنسانية، حكم الإدانة لمن ترك أرضه تحت أي ضغط كان. وهنا كان صوت الكاتب هو الذي يخترق البرنامج السردي ويتحدث وليس شخصيّاته! فهي قصة/ أمثولة تتوخّى إيصال رسالة وعبرة، وليست رواية تصوّر مسارات بشر وصراعات ومصائر متحوّلة. وعلى الرغم من احتفائها بذكر الأمكنة الحميمة: «حيفا، الحليصة، وادي رشميا، المدينة القديمة، وادي النسناس، رام الله، القدس»، وما تستدعيه من مواجع وذكريات، إلا أن هذا الاحتفاء بقي عابرا وسياحيا ولم يتجاوز ذكر أسمائها! وهذا ما يعزّز الاستنتاج بأن «عائد إلى حيفا» كتبت تحت تأثير وضغط فكرة محددة ومسبقة ومفصّلة على قدّ شخصياتها وأحداثها، وليس تحت تأثير تجربة إنسانية معيشة أو متخيّلة تنبع فكرتها من داخلها.

5ـ روايات لم تكتمل:

لا يمكن للدارس أن يستند إلى مشروع رواية لم تكتمل في إبداء حكمه الفنّي أو القيمي عليها، لأن النقد علم وفن وتأويل يقوم على معطيات نصيّة حاضرة، وليس رجما بالغيب. ومع ذلك يمكن أن يتبين قارئ أعمال غسان الثلاثة غير المكتملة ضمن آثاره الكاملة، وهي: «العاشق»، و«الأعمى والأطرش»، و«برقوق نيسان» أن ثمة تأصيلا عميقا لتجربته الفنيّة في أعماله السابقة المكتملة من جهة، ومحاولة للخروج عنها بحثا عن أشكال وتقنيات جديدة من جهة ثانية. فهو في «العاشق» يستعيد تجربة الفلسطيني البسيط الذي يتمرّد على واقعه وينتقل في ظل سلطة الاحتلال من آبق متّهم بارتكاب جريمة قتل إلى مناضل من أجل وطنه وقضيّته. وهو نموذج يتقاطع مع شخصية شاهين في «الفهد ـ 1968» لحيدر حيدر، وشخصيّة اللاز في «اللاز ـ 1974» للطاهر وطّار. وبدا غسان مخلصا في هذا العمل للمنهج الواقعي في التصوير الفنّي للشخصية النموذجية وفق شرطها النموذجي، على نحو ما رأيناه في «ما تبقّى لكم» على وجه خاص. التي حاكى

فيها أيضا البنية السردية القائمة على تقنية تناوب وتداخل الأصوات بصيغة ضمير المتكلّم دون فواصل بينها. وتشي الفصول التي وصلت إلينا من هذه الرواية برصد فنيّ (تاريخي اجتماعي) للصراع الفلسطيني مع العدو منذ بداياته المبكرة حتى زمن كتابة الرواية في السبعينيّات.

وفي «الأعمى والأطرش» التي وصلنا منها ستة عشر فصلا تجربة فنيّة جديدة تقوم على تناوب صوتين بصيغة ضمير المتكلم الذي يوهم بواقعية الحدث وبتطابق صوت الراوي مع صوت الشخصيّة، لكن هذا التناوب ليس متداخلا كما هو الحال في «العاشق» بل يختص كل صوت بفصل مستقل. وهو ما يسمح بكسر الرتابة وتحفيز المخيّلة وتوليد عنصر التشويق. والملاحظ أن غسان بقدر ما كان يحرص في هذه الفصول على تصوير البيئة الفلسطينية بعناصرها الواقعية المختلفة فإنه كان يجنح إلى سرد ذهني على لسانيْ: الأعمى(عامر) بائع الخبز، والأطرش (أبو قيس) موزع الإعاشة، غرضه تعرية المعتقدات الشعبيّة والخرافات السائدة، والتبرّك بالأولياء، والمزارات. ولا سيّما أن وليّا جديدا قد ولد في صورة الفدائي المقاوم. وفي هذه الرواية يبدو الخطاب السردي لكل من الأعمى والأطرش بلغته الفلسفية والبلاغية والتأمليّة خطابا للمؤلف نفسه وليس لهما. وهنا تكمن المفارقة بين إخلاص غسان للواقعية التي تستدعي تناسب وتناغم منطوق الشخصيّة مع مستواها وموقعها من جهة، وجنوحه إلى إقحام صوته الداخلي وأفكاره على خطاب شخصياته من جهة ثانية. ويمكن تلمّس ذلك عبر عدد كبير من التأملات الفلسفية التي تبدو دخيلة على شخصيتيّ الأعمى والأطرش، ومنها: «العمر الواحد لا يتّسع لأكذوبتين كبيرتين»، «تلك اللعبة الهائلة التي نسميّها الأمل»، «الحقائق الصغيرة لم تكن في البدء إلا الأحلام الكبيرة»، «آه أيّها الليل يا ملك المعجزات»، «ألا يمكن أن يكون التاريخ كلّه حلم طفل أحمق يعبث بألعاب أكثر تعدادا من أن تستطيع طاقته استيعابها»، «أحيانا يكون الصمم درعا في وجه التفاهة»، «تصبح الأمور عسيرة حين يموت الأولياء. تنهار صور الوهم وتتعفن الوعود، ويتعيّن عليك أن تحمل قدرك».

وتأتي روايته الثالثة: «برقوق نيسان» تتويجا لتجربته الروائية والقصصية الطويلة، ومن المعتقد أنها آخر أعماله. وفي هذه الرواية ينحو غسان على مستوى المتن الروائي إلى تصوير الانتقال من مرحلة النضال المسلّح داخل الأرض المحتلة إلى مرحلة النضال السياسي. وعلى مستوى المبنى الروائي يطعّم سرده الواقعي بنفحة شاعرية على مستوى اللغة، وبكثير من الحواشي على مستوى التقنيات، التي تعزّز مصداقية وحقيقية شخصياته بدءا من سعاد، وطلال، وأبي القاسم، وانتهاء بزياد وحسين.

أما روايته: «من قتل ليلى الحايك؟» التي استبعدتها لجنة تخليد غسان عن آثاره الكاملة لأسباب غير مفهومة، فقد نُشرت مسلسلة للمرة الأولى في مجلة الحوادث اللبنانية سنة 1966م وصدرت بعد سنوات من استشهاد غسان كنفاني عن مؤسسة الأبحاث العربية ومؤسسة غسان كنفاني الثقافية – 1980م، تحت عنوان: «الشيء الآخر»، مع احتفاظها بعنوانها الصحفي سابق الذكر كعنوان فرعي. ومن الواضح أن حبكتها البوليسية القائمة على جريمة قتل يرتكبها المحامي «صالح» بحق موكلته «ليلى الحايك»، وقفت حاجزا أمام نشرها ضمن آثاره. لكن المتأمل في هذه الرواية سيرى أنها تندرج أيضا تحت المبنى الواقعي الرمزي الذي انتهجه غسان في معظم أعماله. فالجريمة المرتكبة بحق ليلى لا تعدو أن تكون الجريمة نفسها المرتكبة بحق فلسطين من قبل الأقرباء والغرباء في آن معاً. والإحساس بالذنب الذي رافق صالح، هو الإحساس نفسه الذي رافق سعيد في «عائد إلى حيفا»!

وإلى جانب ما تتمتع به هذه الرواية من الإثارة والتشويق بدءا من عنوانها الاستفهامي، فإنها تحفل بمشاهد حب إنساني عميق، وصراع داخلي بين

العاطفة والواجب، والعقل والقلب، ولعلها من الروايات البوليسية النادرة التي تجمع بين رهافة الحسّ، وجمال اللغة والتعبير، وعمق المعنى، والانفتاح الواسع على التأويل.

ـ ثالثاً: ثيمات عالمه الروائي:

نقصد بالثيمة تلك العلامة اللغوية المتكرّرة بانتظام في أعمال الكاتب، والدالة على فكرة ملحّة ظاهرة أو مستنبطة توجّه مساراته وتقف وراء اختياراته الموضوعاتية والفنيّة. وبهذا المعنى تشكّل كلٌّ من: الأرض، وعقدة الذنب، والزمن، والنكبة، ثيمات موضوعاتية لديه، فيما تستأثر ثيمتا الترميز والتجريب بجلّ اهتماماته الفنيّة.

ـ الأرض:

من البديهي أن تكون الأرض بوصفها الوطن المغتصب ظلماً وعدواناً القاسم المشترك بين عدد كبير من الكتّاب والشعراء والفنانين الفلسطينيين. لكنها عند غسّان كنفاني تحضر بكثافة وجدانية وانفعالية ورمزية عالية، وتتحوّل إلى ثيمة فاعلة في جلّ أعماله سواء بمظهرها الطبيعي المتنوّع (سهول، صحارى، مدن، شواطئ، تلال) أم برمزيتها المؤنسنة: (الأم، الحبيبة)، أم برمزيتها المعنوية: (الوطن، العِرْض، الملاذ).

وقد اشتغل غير دارس على صورة الأرض حيناً، وصورة المرأة حيناً آخر في أدب غسان (12)، وكلتا الصورتين تتجاوران وتتداخلان وتتبادلان الأدوار في أعماله. ففي أول أعماله «رجال في الشّمس» تحضر هذه الثيمة بدءاً من السطور الأولى: «كلّما تنفّس رائحة الأرض وهو مستلق فوقها خيّل إليه أنه يتنسّم شعر زوجته حين تخرج من الحمّام وقد اغتسلت بالماء البارد»(13). كما تحضر في روايته الثانية «ما تبقّى لكم»: «استلقى على الأرض وأحسّ بها ترتعش كعذراء»(14). وفي «أم سعد» تبدو الأرض الحاضن الحنون لعرق الدالية اليابس الذي يبرعم بالأمل والثورة: «أنا أقول لكَ إنها تأخذ ماءها من رطوبة التراب ورطوبة الهواء. ثم تعطي دون حساب»(15). كما تبدو أم سعد «المعادل الجمالي للأرض، وهو يندمج تلك الشخصية إلى حدّ يبدو الإثنان معه، أم سعد والأرض وجهين لشيء واحد هو فلسطين»(16). وفي «برقوق نيسان» يبدأ الاستهلال بالأرض: «عندما جاء نيسان أخذت الأرض تتضرّج بزهر البرقوق الأحمر وكأنها بدن رجل شاسع»(17). أما في «عائد إلى حيفا» فتحتل الأرض القضية المركزية فيها، حيث تمتزج بصورة كل ما هو غال وحميم، ويغدو التخلي عنها تخليا عن الكينونة ذاتها.

ـ عقدة الذنب:

كان ليوسف اليوسف قصب السبق في تتبع مآلات «عقدة الذنب» لدى أبطال غسان، حتى إنه رأى فيها النواة المركزية في البناء النفساني لهؤلاء الأبطال(18). ويمكن ملاحظة تجليّات وآثار هذه العقدة لدى شخصيّة صالح في «ما تبقّى لكم»، وشخصيّة شقيقته مريم أيضا، حيث اندفع الاثنان إلى تطهير نفسيهما منها، فانطلق صالح ليواجه عدوه في صحراء النقب، وغرست مريم سكينها في جسد الخائن زكريا الذي استسلمت له وغدر بها على نحو ما غدر من قبل بصديقه سالم. كما نجدها لدى شخصيّة أبي الخيزران الذي تسبب بموت الفلسطينيين الثلاثة، فظلت عبارة: «لماذا لم يدقّوا جدران الخزّان»(19)، تتردد في أعماقه أشبه بلازمة للتكفير عن ذنبه. وتستدعي هذه العقدة في «عائد إلى حيفا» إدانة الأب والأم اللذين تخليا عن طفلهما لحظة مغادرتهما حيفا. وفي «الشيء الآخر أو من قتل ليلى الحايك» تلاحق المحامي صالح عقدة الذنب بسبب مقتل ليلى الحايك، ولذلك يقبل أيضا بحكم إدانته تكفيرا عن ذنبه وتقصيره وتواطئه مع زوجها، مع أنه بريء من جريمة قتلها! وهذه العقدة تلاحق بطل رواية «العاشق» الذي يتحوّل من مجرم إلى مناضل تكفيرا عن ماضيه.

ـ الزمن:

الزمن عند غسان ثيمة وجودية، وثيمة وطنيّة. فهو الحدّ الفاصل بين لحظتي الحياة والموت، كما في «رجال في الشّمس»، حيث للدقائق قيمتها المطلقة عند عبور الحدود، وبطولها أو بقصرها يتحدّد مصير الرجال الثلاثة المختبئين داخل الخزان الجهنمي في لهيب حزيران! ومن هنا كان أبو الخيزران يتباهى باختصار الزمن في عبور الحدود العراقية نحو الكويت: «قلت لكم سبع دقائق..ورغم ذلك لم يستغرق الوقت أكثر من ست» (20). أما هذه الدقائق السبع فتتضاعف على الحدود الكويتية لتكون سببا في موتهم المجاني والمأساوي في آن معاً.

وفي «ما تبقى لكم» ستكون دقّات الساعة الحدّ الفاصل بين قلق مريم أو اطمئنانها على أخيها، والحدّ الفاصل بين استسلامها لزكريا أو ثورتها عليه، والحدّ الفاصل بين زمن العار الذي يمضي وزمن التحدي والمواجهة الذي يأتي، ولذلك يأتي قذف صالح بالساعة في الصحراء تمثيلا رمزيا لتحرّره من ماضيه، وحساباته، وخوفه، وإقدامه على صناعة زمنه الجديد.

وفي «عائد إلى حيفا» سيكون الزمن الفاصل بين مغادرة الأهل لحيفا وعودتهم إليها، هو الزمن الفاصل بين هزيمتين مرّتين، وبين حقّ قديم يموت، وباطل جديد يحيا! الزمن الفاصل بين خلدون الطفل الفلسطيني، وخلدون الشاب الإسرائيلي الذي أصبح اسمه «دوف»!

وفي أم سعد، يصبح الزمن بين عود الدالية عندما كان يابسا، وعود الدالية عندما اخضرّ وبرعم، هو الزمن بين اليأس والرجاء، بين الخنوع والثور، بين الموت والحياة.

ـ النكبة:

نكبة 1948 تشكّل ثيمة مركزية في مجمل أعمال غسان كنفاني. وتكاد لا تخلو من ذكرها أو التأثر بها أي من رواياته أو شخصيّاته، صراحة أو ترميزا. فهي المرجعية الأولى لكل عذابات ومآسي أبطاله، وهي التراجيديا الغائبة الحاضرة في وعيهم ولا شعورهم وسلوكهم. فبسببها غادر «رجال في الشمس» وطنهم وأهلهم ليموتوا وحيدين، وترمى جثثهم فوق مكب القمامة في الكويت! وبسببها خسر الوالدان س. سعيد، وصفيّة ابنهما خلدون في «عائد إلى حيفا»! والنكبة وحدها تقف وراء ضياع أم صالح في الأردن، وتشتت أسرتها في «ما تبقى لكم»! كما تقف وراء مخيّمات البؤس والوحل في «أم سعد»!

ـ الترميز:

يروي إحسان عبّاس في مقدّمته لآثار غسّان الروائية أنه بعد قراءته لرواية: «رجال في الشمس» سأله غسّان إن كان قد وصلته رمزية الرواية أم لا! وهذا يشير إلى أنه كان يبني رواياته على مستويين: واقعي خارجي ورمزي باطني. ويعوّل على رمزية الرواية وكنائيتها وليس على دلالتها المباشرة. والترميز الذي انشغل به غسّان هو في حقيقة الأمر غير الرمزية بوصفها مذهبا قائما بذاته. فرموز غسّان ليست مستغلقة على القارئ، بل تنحو إلى البساطة والوضوح، وربما كان غرضه الرئيس منها توسيع أفق التلقي والتأويل والدلالة. ومن هنا جاءت رمزية أبي الخيزران لتشير إلى (القيادة العاجزة والمضللة)، ورمزية أم سعد لتشير إلى فلسطين الأرض والشعب والثورة، ورمزية صالح لتشير إلى زمن العبور من الانفعال إلى الفعل، ومن الخوف والعار إلى التحدي والكرامة، ومن الضياع إلى الوطن.

ـ التجريب:

ثيمة التجريب في الأشكال والتقنيات الفنيّة وآليات السرد ثيمة أصيلة ولها حضورها الكثيف في مجمل أعمال غسّان على تنوّعها واختلاف موضوعاتها ما بين الاجتماعية والوطنية والإنسانية والبوليسيّة. وتتجلّى هذه الثيمة في النزوع إلى توظيف تيّار الوعي، وتناوب الرواة والأصوات وتداخلهما، والتنويع في ضمائر السرد، واستثمار تقنيات الاسترجاع والوصف والحوار، والعنونة الداخلية سواء

عبر الترقيم أو العناوين الفرعية، والمحاكاة المبدعة للأعمال الغربيّة وخاصّة في الشكل الفنّي.

إن هذه الثيمات وسواها مما يمكن استنباطه من أعمال غسّان الروائية والقصصية وحتى التشكيليّة، تكشف عن هواجسه الفنيّة والإبداعية التي وجّهت إلى هذا الحدّ أو ذاك مساراته واختياراته لموضوعاته وأبطاله وأفكاره وحوادثه وأشكاله الفنية وتقنياته.

الهوامش:

(1) تم اغتيال غسان كنفاني وابنة أخته لميس حسين(17 سنة) على يد المخابرات الإسرائيلية في بيروت، بتفخيخ سيارته صباح يوم السبت 1972/7/8م.

(2) يُنظر: غسان كنفاني رعشة المأساة، يوسف سامي اليوسف، ط1، دار منارات للنشر، عمّان، 1985.

(3) ينظر:

ـ نقد الأمل، قاسم حداد، ط1، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 1995م، فصل: غادة/ كنفاني.

ـ خمس وعشرون عاما على استشهاده: عن غسان كنفاني إنساناً وفناناً.. هل تستحق هذه الأشياء أن تروى؟ بلال الحسن:

http://www.ghassankanafani.com/arabe/25years ar.html

(4) ينظر: غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلّد الأول، الروايات، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1972.

(5) المرجع السابق، ص37.

(6) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، ص46.

(7) غسان كنفاني رعشة المأساة، يوسف سامي اليوسف، ص21.

(8) المرجع السابق، ص22.

(9) المرجع السابق، ص43.

(10) المرجع السابق، ص43.

(11) المرجع السابق، ص43.

(12) ينظر: نشيد الزيتون: قضيّة الأرض في الرواية الفلسطينيّة، د. نضال الصالح، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2004، ص50 وما بعدها.

(13) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، ص37.

(14) المرجع السابق، ص169.

(15) المرجع السابق، ص 249.

(16) نشيد الزيتون، د. نضال الصالح، ص55.

(17) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، ص581.

(18) غسّان كنفاني، رعشة المأساة، يوسف اليوسف، ص6.

(19) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، ص152.

(20) المرجع السابق، ص122.

□□

المكان وعنصر المفاجأة في قـــصص غسان كنفاني

د. علياء الداية *

يلفت الانتباه في قصص مجموعة "عالم ليس لنا" لغسان كنفاني بروز عنصر المفاجأة وتحكمه في مجرى أحداث القصة، وانعكاسه على الشخصية صاحبة المفاجأة وباقي الشخصيات التي تصيبها الحيرة، وكذلك هو المتلقي الذي يبحث عن تفسير لما يحدث.

وتقترن المفاجأة بنوعي المكان المغلق والمفتوح، كما تتركز في موضوعات ثلاثة مختارة لهذه الدراسة، وهي المفاجأة المتعلقة بالأوهام، والطيور، والقطط. وفي كل منها تحضُر مفاهيم ملازمة لأغلب قصص المجموعة، كمفهوم الموت، والعلاقات الأسرية، والمرأة الحزينة أو الحائرة. وكثيراً ما يعاني بطل القصة من العزلة وفقدان التفاهم مع من حوله، لذلك يلجأ إلى الحوار مع نفسه وصياغة نمط تفكيره الخاص، فلا ينفتح على الآخرين إلا بصعوبة أو عن طريق المصادفة.

تغلب على المكان المغلق خصوصيته الاجتماعية كالبيت والمقهى، أو الروحية كالكنيسة. أما المكان المفتوح فهو مسرح لإيجاد الحلول من المآزق أو لمشاهدة الأمور الطارئة على حياة الشخصية، كالحديقة والساحة والصحراء والعالم الخارجي المتخيّل. ويمكن أن تحمل بعض القصص دلالات القضية الفلسطينية كما هي أجواء قصص "جدران من الحديد" و"**ذراعه وكفه وأصابعه**" و"**نصف العالم**"، من حيث رغبة الشخصيات في التخلص من واقعها المؤلم الذي لا تملك فيه القرار ولا القدرة، وهي دلالة مستنتجة لأن القصص تترك المكان والشخصيات مطلقة عامة دون تحديد.

المكان وحالة الأوهام:

يقترن المكان بالأوهام بوصفها عنصراً مفاجئاً في كل من قصتي "**نصف العالم**" و"**رسالة من مسعود**"، واللافت أن الرسالة عنصر مشترك بين القصتين، لكن التطرق إلى الرسالة يأتي في مفتتح قصة "**رسالة من مسعود**"، في حين تنتقل أهمية الرسالة إلى ختام قصة "**نصف العالم**"، وفي كلتيهما تُغيِّر الرسالة من نظرة الشخصيات بعضها إلى الآخر. كما أن البيت مكان مشترك بينهما، ومن المألوف عادةً أنّ "**البيت يحمي أحلام اليقظة، والحالم، ويتيح**

* كاتبة وباحثة سورية.

للإنسان أن يحلم بهدوء. إن الفكر والتجربة لا يكرسان وحدهما القيم الإنسانية، فالقيم المنسوبة إلى أحلام اليقظة تسم الإنسانية في العمق"(1).

أما فكرة الموت فهي ملازمة لقصة "**رسالة من مسعود**" لأن الرسالة تصل إلى بطل القصة من صديقه الذي توفي منذ ست سنين، في حين أن رسالة عبد الرحمن التي أرسلها إلى نفسه في قصة "**نصف العالم**" تصل إلى المقهى ولا يفتحها أصدقاؤه إلا بعد مرور فترة من الزمن. وفي الحالتين فإن الأمر مرتبط بالوهم وبأفكار ماورائية ومحاولة لفلسفة الحياة بشكل واعٍ في قصة "**رسالة من مسعود**" وبشكل غير مباشر في "**نصف العالم**".

تتخذ قصة "**نصف العالم**" من المكان الداخلي المغلق أساساً لها، ففي البيت تتعزّز وحدة عبد الرحمن وعزلته، ويزداد جنوحه نحو الأفكار غير المألوفة، إذ تبدأ حكاية عبد الرحمن واستعراضه لرؤيته الخاصة: "**إنما خُلق الإنسان من أجل أن يأكل وينام**" (2). وتكون الأم عنصراً يحاول التوفيق بين عبد الرحمن والحياة والمكان المفتوح والعالم الخارجي، فتحاول أن توحي له بسعيها كي يتزوج ولكنه يرفض متمسكاً برؤيته. ثم إنه يمعن في تفكيره وتبدأ فكرة نصف العالم لديه باقتراضه أن عيناً واحدة تكفي للنظر، وهكذا فإنه يفقأ عينه تطبيقاً لنظريته، وفي رواية الأم فإن عينه تفقأ بحادث عرضي في حديقة البيت. والمهم في الأمر أن هذه المفاجآت تؤدي به إلى المزيد من التفكير الغريب، فعينه تصاب بالعمى ويكتفي بواحدة.

وتستمر مفاجأة الأفكار المتوهمة كما يراها الناس، والأفكار الحقيقية كما يراها عبد الرحمن في أنه يكتفي برؤية نصف العالم ـ نصف الأشياء والأشخاص فقط، بشكل انتقائي يحدده وعيه الباطن. فعندما تدخل أمه وأخته إلى الغرفة لا يغادره الإحساس بالوحدة بل يزداد، فيقنن وجود الآخرين، وهو يرى إحداهما فقط "**حينما كانت أمه تدخل الغرفة مع أخته كان لا يستطيع أن يشاهد في الوقت الواحد إلا واحدة منهما وكان يسألها عن الأخرى**"(3).

وكذلك هي رؤيته للكرسي "**فهو حينما ينظر إلى رجل جالس على كرسي كان لا يستطيع أن يشاهد إلا الرجل وإذا تطلّع إلى الكرسي فهو لا يستطيع أن يرى الرجل الجالس فوقه**"(4). ومن اللافت أنه يتخذ الرؤية البصرية مدخلاً إلى الأفكار الفلسفية عندما يحاوره أصدقاؤه في مكان مغلق آخر هو المقهى في مسألة الحياة والموت، فهو يطبق عليها رؤيته الخاصة كأنه ما يزال في غرفته وعالمه الغريب المنفرد، فيقول: "**حينما تكون ميتة فهي غير حية إذن، وهكذا فإنه لا يوجد إلا شيء وكل شيء آخر وَهْم**"(5) رداً على سؤال أصدقائه عما إذا كان سيحزن إذا ماتت والدته.

إن المرأة في هذه القصة، الأم والأخت عبارة عن شخصية ثانوية غير فاعلة وغير مؤثرة، فقد استسلمت الأم بعد محاولة أولى وثانية لاحتواء ابنها، أما في القصة الشبيهة "رسالة من مسعود" فإن شخصية الزوجة تعمل على ثني زوجها عن خياله وتصوراته حول رسالة صديقه الذي توفي، وتسعى إلى دمجه في الحياة اليومية المسائية في البيت والمطبخ، فهما مكانان يُفترض فيهما تقديم الطمأنينة والسكينة، حيث تتوالى تساؤلاتها وتحذيراتها من أن يصدّق ما يرد في رسائل صديقه مسعود. إن عبد الرحمن يجد نفسه معافى لا مريضاً، ولا يتفاعل مع مخاوف أصدقائه، الأمر الذي يدفعهم إلى تركه في حاله في النهاية. فلم تعد تصرفاته تفاجئهم وقد ألفوا حالته الغريبة.

وتمعن قصة "**نصف العالم**" في الغرابة، فآخر مرة شوهد فيها عبد الرحمن كان سائراً بين السيارات دون أن تصيبه وسط دهشة السائقين والمارة، فالشارع مكان مفتوح واسع لا يؤثّر في شخصية عبد الرحمن، بل هو امتداد لأوهامه ليتخيّل أن الشارع إما أن يحتويه هو أو يحتوي السيارات. لقد استمر عبد الرحمن في عزلته وكانت مفاجأة الأوهام مَعبراً له إلى حالة من الغربة تمتد من عالمه

الداخلي في الأمكنة المغلقة كالبيت والمقهى إلى الأمكنة الخارجية كالطريق العام، وكان محتوى الرسالة التي أرسلها لنفسه ففتحها أصدقاؤه يقول: "**إن الحياة صعبة جداً إذا كانت للجميع**"(6). فهو ممعن في غربته وعدم تفاهمه مع من حوله. أما قصة "**رسالة من مسعود**" فقد تغلبت شخصية الرجل فيها على المخاوف وبدايات الهذيان، وبقيت مشكلته مع رسالة صديقه حبيسة البيت ومكتب العمل.

لا يخفي الرجل في قصة "**رسالة من مسعود**" شكواه من الملل والرتابة في بيته، فهو يحادث نفسه في حوار داخلي متزامن مع حركة زوجته في المنزل "**لا بد أن يكون الشاي بارداً، أو خفيفاً، سوف تلاحظ ذلك الآن... والآن يجيء دور الخادمة، هذه المسكينة**"(7)، ويَظهر أنه يحاول الخروج من هذه الحالة، غير أن خروجه لا يتم بتحليل أسباب الجمود والرتابة، بل بتخيُّله فكرة وصول رسالة من صديقه مسعود، ويكشف حواره مع زوجته أن مسعوداً توفي من ست سنين، ولذلك فإن وصول الرسالة أمر متوهَّم، فضلاً عن كونه مفاجئاً. وتستمر المفاجأة لاسيما أن الرسالة ليست منسيَّة في البريد أو مرسلة من زمن طويل، بل هي معاصرة يحكي فيها مسعود عن رحلته في أصقاع العالم، "**إنه يتنقَّل في أنحاء العالم، كل يوم في مدينة... كل يوم تحت شمس أخرى، وكل ليلة في سرير آخر... لقد جرَّب نصف مطاعم العالم... وقال لي إنه لا يعرف أين سيكون غداً ومن الذي سيكون صديقه بعد ساعة**"(8).

فالأمكنة التي يعيش فيها الرجل داخل البيت ومكتب العمل مغلقة على نفسها وهي صدى ذاته وحياته المنطوية على نفسها، يقابلها اتساع الأمكنة اللانهائية التي يعيش فيها صديقه مسعود، بحسب ما يتوهّمه الرجل، فهي تمثّل رغباته في الخروج من نمطية حياته بما فيها من الملل.

تحاول الزوجة أن تحتوي أوهام زوجها وتستطلع مدى منطقية كلامه لتكتشف مثلاً أن زوجها نسي الرسالة في المكتب، وتكتشف ادعاءه بأن صديقه مسعوداً أوصاه بالتكتم وعدم الحديث عن خصوصيات تفاصيل الرسالة. وهذا ما يعزز لدى كل من المتلقي قارئ القصة، وزوجة الرجل كون الرسالة وهماً متخيَّلاً غير حقيقي، لذلك فهي توصيه بعدم التفاعل مع هذه الرسائل: "**لقد كانت رسالة ممتعة، لقد انتهى الأمر أليس كذلك؟ سوف لن تتحدث عنها أكثر... قل لي إنك لن تتحدث عنها أكثر**" (9)

ويقترب الرجل من حالة الهذيان ويراوح بين الواقع والخيال، فهو يدعي أن صديقه مسعوداً دعاه لزيارته، الأمر الذي يرعب الزوجة "**لقد كتب يقول إنه لا يمانع في أن يمر من هنا، ذات يوم، فيأخذني معه.../ - يأخذك؟ سألته بعنف**"(10).

لكن الرجل يؤكد أنه متزوج وبأنه منشغل لذلك ليس بإمكانه تلبية دعوة مسعود. وفي النهاية فإن ما يعزز كون هذه الرسالة وهماً أو خيالاً يساعد الرجل على الخروج من أمكنته المغلقة كالبيت ومكتب العمل هو قوله "**إنه شيء رائع أن يكتب لي بين الفينة والأخرى**"(11)، فجلّ ما يرغب فيه هو تغيير نمط المعيشة وتخيُّل عالم واسع مفروش أمامه كما هي حياة مسعود الأبدية. وثمة تشابه بين هذه القصة وقصة "**كَفْر المَنجم**" لغسان كنفاني من المجموعة نفسها، فبطل القصة يصادف في المقهى في مفاجأة غريبة صديقه الذي انتحر منذ خمس عشرة سنة، ويحاوره حول شؤون الحياة ويتبادلان وجهات النظر في حوار تخييلي داخل مكان مغلق يحيل إلى حياة مفتوحة.

المكان ورمزية الطيور:

ترمز الطيور عادةً إلى الحرية والانعتاق وتحمل دلالات التحليق في الخيال والرغبة في تجاوز العالم المعيش المحسوس والدخول في عالم الجمال والقيم السامية(12)، لاسيما إذا كانت من الطيور القادرة على الطيران بأجنحتها، كالحسون والصقر في قصتي غسان كنفاني "**جدران من الحديد**" و"**الصقر**". وفي حين يحيل العنوان "**الصقر**" مباشرة إلى أحد مكونات القصة، فإن "جدران من الحديد"

توحي بالسجن وتقييد الحركة من خلال الجدران والحديد. ثم يتم الكشف عن أنها جدران قفص الحسون.

تبرز المفاجأة فوراً مع بداية قصة "**جدران من الحديد**" فـ"**لم يكن يدور بخلد أي منا أن تلك الرزمة المريعة التي تلقّاها حسان الصغير، من عمّ بعيد صباح يوم عيد ميلاده كانت تحتوي على قفص صغير في داخله عصفور حقيقي**"(13). المكان محدّد بأنه داخلي سواء أكان البيت الذي تعيش فيه شخصيات القصة: الطفل حسان وأخوه الأكبر وأخوه الأوسط راوي القصة، أو هو قفص الحسون الذي يحتار حسان في شأنه فيستبدله من قفص صغير إلى قفص أكبر، فضلاً على القفص الذي كان الحسون يعيش فيه سابقاً عند عمّ الإخوة الثلاثة. غير أنّ القفص يبقى قفصاً ومكاناً مغلقاً محدوداً يبعث على الموت والحزن كما تُبين القصة في نهايتها.

أما قصة "**الصقر**" فتكمن مفاجأتها في دهشة راوي القصة من فكرة اصطياد الغزلان باستخدام الصقر، وهي مفاجأة متأخرة قليلاً، إذ تأتي في وسط القصة، غير أنها ترتبط ببداية القصة حيث يندهش الراوي من كون الحارس "**جدعان**" عاشقاً خاب أمله في حبه وفقدَ متعة الحياة. وترتبط المفاجأة الأولى بالثانية حين يكتشف المتلقي ومعه الراوي أن جدعان مرادف للصقر؛ يحكي جدعان حكاية الصقر والغزال الأحمر بنوع من الخيال يتماهى مع حكاية جدعان وحبيبته ذات الشعر الأحمر. وتنتهي كلتا القصتين بالموت، موت مباشر كما في حالة الحسون، وموت مؤجّل كما في حالة جدعان.

تتخذ قصة "جدران من الحديد" من القفص المكانِ المغلق حقلاً للتجارب داخل مكان مغلق آخر هو البيت. وقد جاء الحسون من مكان مغلق ثالث هو بيت العمّ مرسل الهدية. وبالتحديد فإن الأخ الأكبر صاحب خبرة واسعة في الحياة ومفاهيمها، ويبدو أمامه كل من الأخ الأوسط راوي القصة والطفل حسان مترقبَين لما يمكن أن يحدث، وهما يطمحان في أن يزوّدهما الأخ الأكبر ببعض النصائح لكنه لا يفعل. يحمل الأخ الأوسط بعض الوعي والتفاعل مع أخيه الأكبر، وفي الوقت نفسه يقدم بعض الاقتراحات إلى أخيه الصغير حسان، أما حسان فهو منفعل بأخويه، متعاطف مع الأخ الأوسط، ولكنه ينفر من أخيه الأكبر ذي الكلام القاسي الأقرب إلى السخرية.

ومنذ وقت مبكّر يبرز موقف الأخ الأكبر الرافض لهدية العم إلى الطفل حسان "**كان مايزال يعتقد أنه من السخف بالأساس، أن يُهدى الطفل الصغير عصفوراً حقيقياً... إن ذلك حري بتبهيت الجوانب الأخرى من حياة الطفل**"(14). وهو يعلم أن الحسون رمز الحرية والحياة المنطلقة برحابة لن يعيش طويلاً ولن يعتاد حياة الأسر والسجن في الأقفاص والأمكنة الداخلية المقيدة الخالية من فاعلية الحياة، فيردّ على تساؤلات حسان البريئة "**سوف يزقزق ولكنه لن يغني**"(15).

يبقى الحسون بالنسبة إلى الطفل موضع مفاجأة واكتشافاً جديداً، أما الأخ الأكبر فيتخذ منه عملياً فرصة لتعليم أخيه الصغير الخبرة بالحياة، فحين يسأل حسان: "**طيّب، لو فتحتُ باب القفص بعد ثلاثة أشهر وتركت الحسون يطير فهل يعود إلى القفص؟**" يفكّر الأخ الأكبر قائلاً للأخ الأوسط: "**لا تكن غبياً... إنه يتعرف إلى القفص فقط ليطيق العيش فيه ولكنه لن يهتم بذلك كثيراً إذا أتيحت له حياة غير مسيخة**"(16). ولكن الأخوين لا يشيران عليه مثلاً بأن يطلقه لأنه يحب الحرية، ولأنه سيموت داخل القفص، بل يتركانه يجرّب بنفسه ويعايش عذاب الحسون وغربته في تنقّله من عود إلى آخر بشكل أقرب إلى الجنون، فهو لا يهدأ بل يواصل القفز، وصولاً إلى أن يشهد الطفل اللحظات ما قبل الأخيرة من حياة طائره الحسون، مما يشير إلى تداخل هيئة حياة الحسون مع حياة هؤلاء الإخوة الذين يمثلون نموذجاً من مجتمعهم. وهنا يفكّر الملتقي في أن الأخ الأكبر يعاني من احتجاز حريته، فالقصة لا تبين

أبعاد المكان الخارجي أو مهنة الأخ ومكانه في المجتمع. ولكن حالته النفسية تظهر بوضوح أنه يحب أخاه الصغير، ويكره هدية عمه ويراها غير مناسبة. لكنه يتخذ منها أمراً إيجابياً ليعلّم أخاه بشكل غير مباشر قيمة الحرية.

لقد كان الحسون مشهداً مميزاً لأصدقاء الطفل يتفرجون عليه ويتأملونه، ثم إنّ الأخ الراوي حاول أن يوجد أملاً بتحسين شروط حياة الحسون، وجعله أقل ألماً، فوضعه في قفص أكبر، غير أن الحال بقيت كما هي، وأمعن الأخ الأكبر في اليأس وفقدان الأمل فقال إن الحسون أمضى شهراً في القفص القديم، وسيحتاج إلى ثلاثة أشهر جديدة حتى يعتاد قفصه الجديد. ويصبح القفص موضوعاً لسخرية هذا الأخ قائلاً: "**من يدري، فقد يروقه البيت الجديد فيتعرف إليه بأسرع مما نتصور. إن حسونك خبير بالبيوت**"(17). لقد كانت النهاية صادمة، فبيّن فرح الصغير بتوقّف الحسون وتفتّح عينيه وهدوئه المباغت، كان حزن الراوي وبؤس الأخ الأكبر في إعلانه أن الحسون يحتضر. لقد دامت المفاجأة طول القصة مع اكتشاف خصائص الطائر، لكنها انتهت بمفاجأة أيضاً تتسم بمفارقة ما جاء في البداية.

أما قصة "**الصقر**" فتتشابه مع القصة السابقة "**جدران من الحديد**" في أن الراوي المهندس يصف مكان إقامته مع زملائه بأنه "**قفص أنيق خصصناه لأنفسنا**"(18)، مما يوحي بضيق الحياة الاجتماعية وإحساسهم بالغربة عما حولهم. ولذلك فإن حديثه العابر مع الحارس "**مبارك**" واكتشافه أن الحارس الآخر "**جدعان**" كان عاشقاً ذات يوم شكّل مفاجأة له، ودفعه إلى استطلاع المزيد. ولدى لقاء الراوي بجدعان ينتقل بخياله من المكان المغلق الضيّق إلى مكان واسع ممتد هو الصحراء، ومن خلال حديثه معه يتطرقان إلى موضوع صيد الغزلان، ويتفاجأ مرة أخرى بطريقة الصيد بالصقر.

يسوق جدعان حكاية صقره الذي يدعى "**نار**" وشهرته في القبيلة وتَلُوح بأنها ممكنة التصديق، فقد كاد "**نار**" يصيب غزالاً بنياً ضارباً إلى الحمرة، لكنه أعرض عن الإمساك به، بل تركه يتبعه إلى أن وصل إلى جدعان وبقي الغزال ملازماً له إلى أن مات "نار" وحيداً في الصحراء. أما الغزال فكان قد اختفى، وهنا يورد جدعان تسويغه لهذه الظاهرة قائلاً للمهندس: "**ذهب ليموت عند أهله... الغزلان تحب أن تموت عند أهلها... الصقور لا يهمها أين تموت!**"(19). ويُستشف من هذه العبارة أن الحكاية تُوازي ما بين الصقر وجدعان، والغزال والفتاة ذات الشعر الأحمر.

كان المهندس يعرف التفاصيل، حكاها له مبارك زميل جدعان، فقد عشق جدعان هذه الفتاة عندما جاءت برفقة أهلها لصيد الغزلان وطلب منه شيخ القبيلة مرافقتهم. ويقال بأنهما تحابّا ولكن عيشهما معاً ليس ممكناً، قال مبارك معلّقاً: "**أية امرأة لها شعر أحمر تقبل أن تتزوج بدوياً؟**"(20). لقد طلّق جدعان زوجته وترك أسرته وقبيلته وهرب هائماً على وجهه، ولعلّ هذا ما يفسّر عدم قيامه بالحراسة فعلاً وبأعمال الخدمة وعدم التزامه بالملابس الرسمية للعمل. إنه كالصقر رمز للشموخ والترفّع عن القيود والمظاهر السطحية والشكلية في الحياة، لا يتقبّل الحياة المغلقة، بل الأماكن المفتوحة حتى إنه ينام خارج الغرفة على سرير خشبي رثّ. فالغزال كائن مسالم محدود الحركة مرتبط بالأرض ولا يغادر ما يألفه، أما الصقر فلا يحدّه الفضاء الواسع ويموت في أي مكان وإن كان بعيداً عن أهله. وكما في القصة السابقة "جدران من الحديد" عايش الراوي في هذه القصة المفاجأة التي تنتهي باقتراب الموت.

المكان ورمزية القطط:

تحتوي قصتا "**ذراعه وكفه وأصابعه**" و"**الشاطئ**" على القطط بوصفها عنصراً مفاجئاً، ولكنها تختلف عن القصص السابقة في بعدها عن مفهوم الموت، فتكاد تخلو من الموت عدا إشارة المرأة العجوز في قصة "الشاطئ" إلى موت شخص يدعى فارس.

كما في القصة السابقة "**الصقر**" تبرز مشكلة صراع الأجيال، ففي "**الصقر**" كان خلاف جدعان مع أهله وبؤسه بعد حبه الخائب سبباً في تركهم وانعزاله وحيداً. أما في قصة "**ذراعه وكفه وأصابعه**" فالعكس حاصل، إذ إن الرجل العجوز يعاني من إهمال ابنه له، وبقاء اهتمامه به في الحد الأدنى مشوباً بأذى نفسي ومعنوي كبير. وكذلك هي السيدة في قصة "**الشاطئ**" تكشف القصة عن معاناتها في اشتياقها إلى ابنتها الغائبة التي سافرت وتزوجت بعيداً عنها، وقصّرت في حقّها فلم تتواصل معها إلا في الحدّ الأدنى.

تشترك قصتا "**ذراعه وكفه وأصابعه**" و"**الشاطئ**" في أن القطة مكوّن أساسي فيها وترمز إلى الضعف وقلة الحيلة والحاجة الدائمة إلى العطف والمساعدة، فهي مفتاح لإدراك الشخصية البائسة المتألمة فيهما. غير أن التفاعل مع عنصر المفاجأة يختلف في القصتين، ففي الأولى تَفزع الخادمة في نهاية القصة من مشهد القط الصغير يمتصّ الدم، ويفزع معها المتلقي مع حيادية الأب العجوز. أما في قصة "**الشاطئ**" فإن وجود القطة صدى لحالة السيدة التي تحادث الراهب عند الكنيسة، ولكن هذا الصدى لا يحرّك الراهب بل يدفعه إلى مزيد من التأمل الصامت. ويُشْبِه وجود القطة في قصة "الشاطئ" عدداً من القصص العربية صدرت في وقت لاحق، وترمز أيضاً إلى الحاجة إلى العطف وافتقاد الغائبين لأسباب أسرية واجتماعية، كقصة محمد المنسي قنديل "نوبة وداع لبائع الحليب" من مجموعته "**آدم من طين**"، وقصة مهدي عيسى الصقر "العودة" من مجموعته "**شتاء بلا مطر**"، وقصة فؤاد التكرلي "**القطة**" من مجموعته "**القصص**".(21).

بعد فقرات من وصف علاقة الأب بابنه ومعاناته منه، يُفاجأ المتلقي في قصة "ذراعه وكفه وأصابعه" بأنّ الأب إنما تحامل على نفسه وخرج من غرفته التي لم يغادرها منذ أربع سنوات، لأنه يرغب في الحصول على قط صغير. وهنا ينتقل محور القصة من الأب البائس إلى القط، فيتتبع السرد حركة الأب في سبيله إلى القط الصغير، إنه يتحرك من المكان الداخلي ـ الغرفة، إلى مكان خارجي هو حديقة الجار. ومن المرجّح أن الأب كان يرقب من نافذته حركة القطط في الحديقة حتى علم بأنّ ثمة قططاً وليدة، فقد قصد قطاً معيّناً وأخذه دون مقاومة تذكر. فقد شهدت الغرفة بوصفها مكاناً داخلياً قسوة الابن على أبيه، وتحولت من مكان يُفترض فيه توافر الألفة والمحبة والرعاية إلى مكان منفّر كريه يبعث على شعور الأب بالوحدة والانعزال والنقمة على العالم بما فيه العالم الخارجي. وهكذا فإن الحديقة خارج الغرفة أصبحت مكاناً يمارس فيه الأب اضطهاداً لكائن مسكين يرمز إلى البساطة والضعف هو القط الوليد.

وهنا يجدر القول إنّ لدى الأب عبارة اتخذها نهجاً له وكثيراً ما يرددها: "**إذا أردتَ أن تحصل على شيء ما، فخذه بذراعيك وكفيك وأصابعك**"(22). وقد أخذ بها منذ أن قابله ابنه العاق بقوله: "**أيها العجوز الخرف**"(23). وفي هذه القصة يلازم عنصر المفاجأة القطَّ منذ التفكير به حتى المشاهد الأخيرة، فقد أراد الأب الانتقام من ابنه مُسقطاً ذلك على القط الصغير الرضيع، وأراد أن يجرّب وضع القط معه في غرفته بعيداً عن أمه. ويبرع الراوي في وصف حركة الأب بالتناسب مع سنّه المتقدمة كقوله: "**وحين أوشك الشيخ أن يغفو سمع صوتاً غريباً في الغرفة ففتح عينيه مفكراً، ثم اتجه ببصره إلى الكيس فلم يجد القط الأسود الصغير. قام من سريره بثقل، ونظر تحت الطاولة**"(24). المرجّح أن الأب كان يتوقّع نشوب عراك بين القط الصغير وقط أبيض كبير كان يعيش معه في الغرفة، غير أنّ هذا لم يحصل على الرغم من المفارقة في أن المكان الخارجي ـ الحديقة، كان يضمّ أسرة القط، أما الداخلي ففيه القط الصغير غريباً عما حوله. تماماً كما هي حال الأب؛ كان سابقاً يعيش مع أبنائه أما منذ أربع سنوات فهو وحيد مهمَل منبوذ

لا تزوره سوى خادمة للقيام بشؤون التنظيف. وكذلك هي المفارقة في اللون بين سواد القط الضعيف وبياض القط المعتاد على سكون الغرفة وبلادتها.

وكما في قصة "جدران من الحديد" يخضع الحيوان الأليف إلى تجربة يرقُبُها البَشَر، لكنها تجربة غير مقصودة في قصة "**جدران من الحديد**". أما هنا في قصة "ذراعه وكفه وأصابعه" فهي مقصودة وتنم على رغبة قاسية في الانتقام والتشفّي: "**أعرف أنك جائع وأنك لا تأكل إلا ما ترضعك أمك... ولكن هذه هي الحياة أيها الصغير المسكين... الناس يفقدون أمهاتهم وآباءهم، والأمهات والآباء يفقدون أبناءهم، وعلى كل مخلوق أن يتدبر أمره**"(25). لذلك فإن شخصية الأب تحتفظ إلى آخر القصة بقدر وافٍ من الأنانية وعدم التأثر، بل إنها تجنح نحو الأذى، على الرغم من بوادر عطف كادت تنقذ القط الصغير، لكن الأب سرعان ما وأد عواطفه. فقد وقف متفرّجاً حين أبصر القط الصغير يبحث عن ثدي لدى الكبير "**أيها القط الصغير المسكين! أنت لا تعرف أن هذا ليس أمك... ثم إنه قط ذكر لا يستطيع أن يهبك شيئاً**"(26).

وبالمقارنة مع قصة "**الشاطئ**" فإن الراهب كان قاسياً بعض الشيء وأنانياً، لكنه كان حيادياً بشكل يتناسب مع حيادية المكان الذي يقف فيه بين داخل الكنيسة والساحة الخارجية، فهو لا يتخذ موقفاً واضحاً ويراوح بين الخيال والواقع. إنه يستمع إلى المرأة العجوز دون أن يملك مساعدتها، وفي الوقت نفسه كان يرقُب قطة في الساحة خارج الكنيسة تخطط لعبور بركة ماء. كانت حيرة العجوز من حيرة القطة وكانت المفاجأة في القصة هي وجود المرأة عند مدخل الكنيسة بعد انتهاء العرس. ومن المرجّح هنا أن الشخصية المتخيّلة هي المرأة، فالراهب كان يشاهد القطة ويفكر كيف سيكون بوسعها تخطّي البركة. وما يحصل لاحقاً هو أن القطة وقعت في الربع الأخير من البركة، أما الراهب فلم يبيّن السرد هل مضى لنجدتها أم لا.

يتفاعل الراهب بفتور مع معاناة المرأة حتى إنه يعتبرها مفاجأة غريبة لا أكثر "**كان الراهب الشاب على وشك أن يمضي إلى غرفته حين لمحها تطلّ برأسها من باب الكنيسة وتدور بصرها في القاعة الفسيحة، ثم تعود فتقف على رأس السلم الحجري العريض**"(27). وما يعزز الاعتقاد بأنها خيالٌ يستعيده الراهب من مجموعة أحداث هو صعوبة الربط بين التفاصيل التي تدلي بها المرأة، فقد جاءت لتحضر عرس صديقة ابنتها، وتأخرت على الرغم من أنها متأكدة من دقّة الموعد. كما أنها تلبس ما يشبه رداء مريم العذراء "**كانت تلبس ثوباً فاتح الزرقة وقد لفت عنقها وكتفيها بشال أبيض خشن**"(28)، فهي أقرب إلى الخيال الديني لدى الراهب.

هذا الراهب "**اكتشف أن القطة إنما تريد الوصول إلى البقعة الجافة الوحيدة في الشارع، وكانت تلك البقعة تقع تحت شجرة لم تسقط كل أوراقها بعد**"(29)، وهذا مرادف لحياة المرأة التي لا يزال في شجرة حياتها بعض الرمق. إنها في الغالب شخصية متخيلة جمع الراهب سماتها من قصص شهدها، أو اعترافات تلقّاها من روّاد الكنيسة ـ المكان الداخلي الذي يرتبط به، فهو يسأل المرأة ما إذا كانت قادمة للاعتراف، كما أنه يحاول تسويغ سبب انسياق ابنتها مع حياة الغربة ويلتمس لها الأعذار بعدم الكتابة إلى أمها أو إرسال صور عرسها إليها "**لقد سافرَت قبل خمس سنوات إلى البرازيل... وحين تزوجَت لم أكن هناك، لم أشهد عرسها، بل إنها لم ترسل لي صورة العرس... لم يدرِ ماذا يتعين عليه أن يقول... ولكنها كانت واقفة هناك تبكي وتهز الباقة البيضاء بإحدى يديها وتمسح دموعها بطرف شالها، وبعد لحظة لم يجد بداً من قول أول كلمة خطرت على باله: لقد كانت بعيدة / ـ نعم كانت بعيدة، ولكن ماذا يعني هذا كله**"(30). إنها سلسلة من مفاجآت الحياة وآلامها لاحت أمامه مجتمعة في شخصية المرأة.

كان القط في قصة "**ذراعه وكفه وأصابعه**" **رمزاً إلى الجمال في البداية كما وصفه الراوي:**

أسود الشعر كالليل أخضر العينين كالربيع"(31)، ولكنّ الوصف الجميل لم يتّسق مع النهاية القبيحة المؤلمة حيث خدش القط الصغير الأسود القط الكبير الأبيض وأخذ يمتص دمه "**القط الأسود الصغير مازال مستقلياً هناك وقد غرس أنيابه الدقيقة في صدر القط الأبيض الممدد بسكون راض، فاتحاً عينيه العميقتين عن نظرة اكتفاء، كان الدم يسيل لامعاً قانياً خلال الشعر الناصع البياض، فيما كان القط الرضيع ماضياً بامتصاصه بنهم وبصوت مسموع**"(32).

كان القارئ متعاطفاً مع الأب ولكنه في النهاية يستنكر ما قام به بدعوى أن الحياة قاسية، فها قد دفع الأب القط الصغير إلى مخالفة فطرته، بدلاً من العطف عليه وإعادته إلى بيئته. أما قصة "الشاطئ" فهي تترك هامشاً في نهايتها المفتوحة، فالراوي لم يقرر ما فَعَله الراهب؛ هل قام بإنقاذ القطة أم تركَها وشأنها. لقد كان الراهب مركز القصة في البداية كما كان الأب العجوز في قصة "**ذراعه وكفه وأصابعه**"، لكنه مع تقدم السرد وبيان موقفه المستمع فحسب إلى المرأة، انتحى جانباً وانتقل المركز إلى القطة البيضاء الصغيرة.

الهوامش:

(1) جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984، ص37

(2) عالم ليس لنا، قصص قصيرة، غسان كنفاني، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م، بيروت، الطبعة الرابعة، 1987 (صدرت الطبعة الأولى عام 1965)، ص97

(3) نفسه، ص100

(4) نفسه، ص100

(5) نفسه، ص102

(6) نفسه، ص105

(7) نفسه، ص115

(8) نفسه، ص118

(9) نفسه، ص121

(10) نفسه، ص120

(11) نفسه، ص121

(12) ينظر: سلطان الأسطورة، جوزف كامبل، ترجمة: بدر الديب، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2002، ص47

(13) عالم ليس لنا، غسان كنفاني، ص13

(14) نفسه، ص17

(15) نفسه، ص16

(16) نفسه، ص17

(17) نفسه، ص19

(18) نفسه، ص24

(19) نفسه، ص32

(20) نفسه، ص27

(21) آدم من طين، محمد المنسي قنديل، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993. شتاء بلا مطر، مهدي عيسى الصقر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000. القصص، فؤاد التكرلي، دار المدى، دمشق، 2002

(22) عالم ليس لنا، غسان كنفاني، ص41

(23) نفسه، ص42

(24) نفسه، ص44

(25) نفسه، ص45

(26) نفسه، ص45

(27) نفسه، ص107

(28) نفسه، ص108

(29) نفسه، ص112

(30) نفسه، ص113 ـ 114

(31) نفسه، ص43

(32) نفسه، ص47

❑❑

غسان كنفاني: من السيرة الذاتية

□ خالد أبو خالد *

عديدة هي الشخصيات التي التقيتها في وقت مبكر والتي أصبح لها شأن فيما أقبل من الأيام.

من هذه الشخصيات، كان المبدع الشهيد /غسّان كنفاني/ الذي أصبح علامة من علامات جيلنا، والذي اغتيل في بيروت أوائل السبعينات، فاستشهد وابنة شقيقته في تلك الحادثة التي تمثلت في تفجير سيارته في مربّع الفاكهاني.

كنت عضواً في نادٍ رياضي يقع في المنطقة الشرقية من مدينة الكويت، وكان معي في نفس النادي شاب كويتي اسمه "عبد المحسن البدّاح"، والذي عرفت فيما بعد أنه غادر الكويت ليعيش في البحرين، ولعله من أصل بحريني.. وكان عضواً منظماً في حركة القوميين العرب.. وعضواً في النادي الثقافي القومي الذي كان يديره عدد من الشباب القومي الكويتي أحدهم كان الدكتور أحمد الخطيب.

حدثني عبد المحسن.. عن أهمية هذا النادي، وعن المحاضرات والندوات التي تعقد في ساحته، وعدَّدَ لي أسماء بعض المحاضرين.. الذين كان منهم الراحل الدكتور /عبد اللطيف البرغوتي/ والمناقشين الذين كان من بينهم الأخ والصديق ناجي علوش الذي سوف أتحدث عنه فيما هو آتٍ من هذه السيرة.

وشجعني على الذهاب إلى هذا النادي طالما أنه لمس في شخصي اهتمامي بالقضية الفلسطينية.. فأحببت هذا التشجيع..

وفي خميس من تلك الأيام.. حوّلت طريقي من النادي الرياضي.. إلى النادي الثقافي القومي.. والتقيت بعبد المحسن الذي عرفني إلى غسان.. الذي كان واحداً من الأعضاء الذين كانوا يديرون المكان ولعله كان المشرف الثقافي على النشاطات الثقافية..

إذ وعندما تعرفت إليه كان يعلق جريدة حائط مزينة بالعلم العربي الذي هو علم فلسطين، وسألته إذا كان هو من كتب هذا الخط الجميل، ومن رسم هذا العلم بألوان /الغواش/ فأجاب بالإيجاب وكان العمود الرئيس في هذه الجريدة يدور حول النكبة العربية في فلسطين.

---

* شاعر وكاتب فلسطيني.

ومنذ ذلك التاريخ.. أي في أواسط عام 1954 بدأت كثير التردد على النادي دون أن أهجر كلياً نادي الرياضة الذي كنت أمارس فيه /رفع الأثقال/ وألعاباً رياضية أخرى.. ولم يحدث بيني وبين غسان لقاء مباشر آخر.. لكنني كنت أحضر إلى النادي لمشاهدة الأفلام السينمائية الوثائقية التي تقدم مشاهد عن الغزو الاستيطاني إلى فلسطين، والتي كانت تفتح وعيي على أبجديات المأساة.. إلى جانب معرفتي المتواضعة بنضالات شعبنا ضد الاستعمار البريطاني...

وسأتوقف هنا عند بعض المحاضرات التي كانت تملؤني حماساً وتعبئني، كنت اقترب من السابعة عشرة من عمري.. وكان غسان ربما على أبواب التاسعة عشرة.

شاب أبيض البشرة شاحبها.. صامتاً كان يتحرك بصمت، ويؤدي دوره في الندوات منصتاً.. أو مناصراً..

وذهبت بي الأيام إلى الانتقال إلى مدينة الأحمدي. فلم أعد أتردد على النادي بسبب بعد المسافة، ولكنني تعرفت إلى بعض أعضاء النادي الذين جلبوا لي كتاباً قصصياً تحت عنوان /القميص المسروق/ وكان هذا العنوان هو عنوان قصة غسان التي فازت في مسابقة النادي التي فاز أيضاً بالجائزة الثانية شاب من حلب هو الدكتور /صباح محيي الدين/ والذي كان رئيساً لتحرير مجلة رسالة النفط في الأحمدي وكان واحداً ممن شجعوني على الانخراط في الشأن الثقافي ونشر لي في المجلة بعض الأشعار أما قصته فكانت بعنوان /زعتر صفد/ وأشهد أنني شممت رائحة الزعتر في تلك القصة ولابد هنا من التنويه بأن /د. صباح محيي الدين/ قد مات في ظروف أقل ما يقال فيها إنها /غامضة/.

في أوائل الستينيات بدأ غسان يكتب بحثاً ميدانياً عن الذين وصلوا إلى الكويت من الفلسطينيين عن طريق البحر، أو الصحراء بصورة غير شرعية.. وهنا كان لابد منا أن نلتقي.. لأحدثه عن رحلتي الصعبة للوصول إلى الكويت.. كان هو قد وصل بعدي ولكن ليعمل مدرساً ـ إنما بصورة مشروعة ـ

وجلسنا معاً على ما أذكر في /ساحة الصفاة/ مفترشين الأرض وتواصل حديثنا أسبوعاً بعد أسبوع أروي له عذابات مشقة الطريق والإشكالات التي تعرضت لها.. فجاءت روايته /رجال في الشمس بعد ذلك بسنوات لأكتشف شخصية /الولد/ في تلك الرواية.

غادر غسان إلى بيروت قبل ترحيلي من الكويت.. لألتقيه عام 1965 ولنتناول الغداء معاً برفقة /ناجي علوش/ في مطعم الأتوماتيك/ في ساحة البرج ببيروت..

وعلى الطاولة دار الحديث في تلك الجلسة حول العمل الفدائي.. وأبدى تحفظه على الظاهرة.. من حيث الأشخاص المتحركون على قيادتها.. وأبلغنا أنه وبسبب رأيه هذا كان يتلقى بعض التهديدات على ورق يدس له من تحت الباب..

وفي اليوم التالي التقيت الصحفي اللبناني /إلياس عبود/ وهو والد المناضلة /لولا عبود/ ولكن كان لإلياس رأي نقيض..

أعود إلى الكويت.. ثم أرحل منها لأذهب إلى سورية وأبدأ قراءتي لقصص غسان وكان قد أصدر مجموعة قصصية أخرى تحت عنوان /السرير رقم 12/ وكنت قد أنهيت كتابة روايتي /التيه/ التي تتحدث عن عناصر من جيلنا بحيث يمكن اعتبارها استكمالاً لرواية /غسان/ رجال في الشمس وسأتحدث عن السبب في عدم نشر الرواية التي كنت قد قدمتها لدار /الطليعة/ في بيروت ثم سحبتها.. وكنت أتمنى لو أستطيع أن أعطيها لغسان ليقرأها وكان يعمل آنذاك مع /شفيق الحوت/ في جريدة المحرر وأذكر أنني سألته فيما إذا كان ممكناً لي أن أعمل في الصحافة في بيروت كمحرر أدبي لكنه أجابني إن الممكن فقط هو أن أعمل في

التحرير /السياسي/ ولم أكن أحس أنني مؤهل لمثل هذا آنذاك..

التحقت بالثورة الفلسطينية.. من سوريا بعد معركة الكرامة.. ثم تشاء الأقدار أن أتشارك وناجي وآخرون في تأسيس اللجنة التحضيرية لتأسيس الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين وصرنا وغسان رفاقاً نحضر اجتماعات اللجنة، وأذكر أنه فرح بي إذ تذكر لقائي به.. وأنه يقرأ لي في مجلة /الآداب/.. وأنه يحب قصائدي وكان أيامها نشيطاً كرئيس لتحرير مجلة الهدف مجلة /الجبهة الشعبية/ ونشيطاً في استقبال الصحفيين من مختلف أرجاء العالم.. كان شخصاً مؤثراً في الجبهة الشعبية من موقعه في /الهدف/ حيث أكثرت من التردد عليه في فترة الإعداد لتأسيس اتحادنا، وتبادلنا الكثير من التحفظات والأحاديث حول العمل الفلسطيني.. وكثيراً ما التقينا عند قضايا محددة تطابقت آراؤنا فيما يتعلق بها*.

كانت قوى العدو الصهيوني قد بدأت مشروع الاغتيالات في ساحة العمل الفلسطيني فكان /وائل زعيتر/ ممثل فتح في /روما/ أول من اغتيل.. واغتيل القادة الثلاثة /كمال ناصر/ وكمال عدوان/ وأبو يوسف النجار.. ثم.. ثم اغتيل غسان كنفاني..

في صفحات أخرى من هذه السيرة سوف أتحدث عن رؤيتي لهذه الاغتيالات، لكن لابد أن أسجل هنا الحادثة التالية..

لقد حقق القضاء الثوري في حركة فتح مع أحد الكوادر العسكرية في معسكر /عين الصحاحب على أطراف دمشق.. واعترف هذا الكادر أن المدعو /أبو الزعيم/ كان له علاقة مباشرة باغتيال غسان أتساءل أحياناً.. هل جرى تنفيذ اغتيال غسان بعد حوالي عشر سنوات من تهديده..

رحل غسان.. ولم يقدر له أن يحضر المؤتمر التأسيسي للاتحاد ولكنه .. قبل.. وبعد ذلك أغنى الأدب العربي.. والأدب العربي الفلسطيني بإبداعه المتميز.. وما زال يشكل حالة قدوة لمبدعينا.. وسيبقى خالداً مع الشهداء.

❑❑

* في صفحات قادمة سوف أتحدث حول ما اختلفنا.. وما اتفقنا حوله.

غسان كنفاني
أيها الغائب الحاضر

□ عدنان كنفاني *

السماء صافية، وأشعة الشمس الأرجوانية تطبع على الرمال الصفراء لوناً أحمر، وصريراً يأكل حواف الرخام الأبيض، ويقضم أحرف الكلمات المتعلّقة على قناطر الشواهد..

قبور مسّطحة، تخوض عليها قوافل النمل والسحالي والحرادين، تتعربشها مشاريع نباتات ضعيفة غضّه، ما أن ترفع رؤوسها الخجولة حتى يقطفها الموت، فتندثر هي الأخرى.

يندثر الكلام، ويطبق الصمت.

بخطىً واجفة دخلت ذلك المكان.

الصمت الحزين يطفو فوق صوت حفيف أشجار الصنوبر الشامخة.

رهبة تدسّ قشعريرة لذيذة تحت جلدي.

اتنفّس عبق التراب الأحمر، يدخل إلى صدري محمولاً على رفات رعيل من الشهداء آثروا متعة اللقاء في هذا المكان العابق بالأصالة.

زقزق عصفور أبله يستعرض قدراته الضئيلة أمام أنثى تتّصيد فحولته.

وسقطت ثمرة صنوبر أمامي على صفحة الرمال الصفراء، تناثرت كؤوسها اليابسة قطعاً صغيرة..

أدركت أنها أمّ عقيم، إن ولدت، تلد مسخاً لا يلبث أن يتفتّت ويموت.

هو تموز يا أخي قادني إليك، مثلما يفعل كلما زحف فوق سبل الحياة، يغلق دورة، ويفتح أخرى.

دورة تمضي، وأخرى تبدأ ليست على قدر من البعد والطول، لكنّها على قدر من الامتلاء..

وأنت أمامي.. تستنطقني.!

يحتل طيفك مربّع السور الذي يحتضن الرمال والرخام والعظام.

افترشتُ الرمل الأصفر، فجلست إلى جانبي.

تبتسم تلك الابتسامة المحفورة في ذاكرتي، تقفز أمامي كلما أخذني موقف عصيب، يقول كما تقول الآن: لا تحزن.!

الوطن الذي طاش على صفحته حجر أرعن، مزّق رسمه المحفور في قلوب أمهات ودعن أبناءهن

---

* قاص فلسطيني.

بالزغاريد، وآباء يعصرون الحزن والفجيعة، ويتقبلون التهاني والمباركات بفقدان أحبائهم، عبر مسيرة طويلة.. طويلة، تتحبس إلى حين في هذه اللحظات أمام صفحة وطن أرادوا له أن يتقزّم ويتقزّم وصار على الورق، نقاطاً، وفتاتاً..

اخترقته والتفت حوله شوارع لها بوابات وأقفال، وبطاقات ممغنطة، وفيَش وأضابير، واتسعت فيه المعتقلات، وحملت جباه المناضلين الأبطال تسميات غريبة عن معجم الكلمات، واستُوردت إليه أرقى ما توصلت إليه أدمغة المتحضّرين من وسائل تعذيب وقهر وانتزاع اعترافات.

قال لي:

ـ ما أرخص أن يبيع الإنسان كرامته مقابل جاهٍ مزيّف ودراهمَ معدودة لا تستطيع في أحسن الأحوال أن تبعد عن وسادته شبح العار الذي يعيش في قاع نفسه الرخيصة.

كان يبتسم وهو يسترسل في حديث الروح..

صوته الصافي يخوض فوق صفائح القبور، والهتاف يتصاعد من الشقوق.

سكت قليلاً ثم أردف:

ـ التاريخ هو الركيزة التي تحمل البنيان، هو الجذر الذي يمد الفروع بأسباب الحياة. من يشوه التاريخ، ينتصر إلى حين، لكن البقاء الأزلي لمن ينتصر أخيراً.

منذ ذلك اليوم وأنا أتساءل، كيف يستطيع من كان أن يشوّه التاريخ، وأحداث التاريخ، وتفاصيل التاريخ؟ تلك القدسية الشفيفة التي تحتضن الحدث والكلمة، تلّف المكان والشخوص إمّا بشالات حريرية، أو بأكفان عفنة نتنة.

تعلّمت منه أن هذا هو الجوهر الذي يتطلّع إليه الشرفاء، هذا البقاء الذي يزيدهم ألقاً كلما غاص بهم الزمن، يعطون الأمثولة، ويكرسون نبل الهدف والتطلع، ويضعون أسس النضال.

يتجاوزون هلالَي "الأنا" وينطلقون إلى العام، لأنه "هذا العام" هو المعيار وهو النقاء وهو البقاء.

لم يسألني عن حالنا وما آلنا إليه، مثلما تعوّد أن يفعل في كل تموز.!

لكنني قبل أن أغادر المقبرة، هبّت ريح غربية حملت إليّ روائح الجمّيز والخروب والجوافا.

قلت:

ـ لقد تركني ومضى.. عاد إلى عكا..

وقبل أن أخطو خارج بوابّة المقبرة، قفزت على لساني كلمات، واقتحمت صدري أمنيات.. قلت:

ـ عسى يا أخي أن يكون تمّوز القادم.. أفضل..!

ها أنا ذا يا أخي أفتح الصفحات الصفراء، أنثر ما فيها، منذ الساعة السادسة والنصف من صباح يوم خميس 1936/4/9 إطلالة غسان الأولى على زيتون عكا..

يومها حمل رقماً على شهادة ميلاده 2755، ربما أدرك يومها أن والده معتقل في سجن الصرفند.!

لماذا؟

لأنه خرق مع صحبه نظام منع التجول المفروض على عكا، وحرّك مع صحبه أيضاً عبر قرع الطبول من فوق مئذنة جامع الجزّار، وصيحات الله أكبر الهادرة جماهير عكا والقرى المجاورة..

ما أن أفرج عنه حتى اعتقل مرة ثانية، هذه المرّة لدفاعه المتطرّف المجّاني بصفته محامياً منذ 1926 عن المعتقلين من الثوار في يافا، ثم أفرج عنه بكفالة شرط إثبات تواجده ثلاث مرات يومياً أمام الميجر هارنجتون الحاكم العسكري البريطاني. ولم تلبث السلطات أن اكتشفت أنه مع المحامين أمين عقل وإبراهيم نجم قادة الثورة في يافا.. أصدرت بحقّهم مذكّرات اعتقال قد تؤدي إلى أحكام بالإعدام، لكنّهم تمكّنوا ثلاثتهم من الهرب، وتمكّن والدي من السفر إلى سورية واللجوء إلى حماية المجاهد محمد الأشمر الذي تعامل معه من قبل ومن بعد بتوريد السلاح لتأمين استمرار الثورتين.

هكذا كان المناخ، وفي هذا الزخم درجت خطا غسّان الأولى.

وما أن أتّم عامه الثاني حتى أدخل إلى روضة الأستاذ وديع سرّي في يافا حيث أبتدأ بتعلّم اللغة الإنكليزية والفرنسية إلى جانب اللغة العربية واستمر فيها حتى عام 1948..

كتب والدي رحمه الله في مذكّراته بما يتعلّق بغسّان ملخّصاً اقتطف منه:

(غسّان طفل هادئ يحب أن يكون وحده في غالب الأوقات. مجتهد ويميل إلى القراءة، يحب الرسم حباً جمّاً، لا يهتم بملابسه وكتبه وطعامه، وإذا ذهبنا إلى البحر، وغالباً ما نفعل، "كان بيتنا قريباً من الشاطئ" يجلس وحده، يصنع زورقاً من ورق، يضعه في الماء ويتابع حركته باهتمام.

قال لي مرة وكان عمره سبع سنوات:

ـ بابا أنا أحب الألمان أكثر من الإنكليز!

سألته لماذا؟

قال:

ـ لأن الإنكليز يساعدون اليهود ضدّنا.!)

من هذا المدخل أصّور حقيقة المناخ الذي عاش فيه غسّان وسط عائلة مثقفة ووطنية ذات وضع متميز اجتماعيا ومادياً سواء من جهة الأب أو الأم، وأقرر كذلك أن غسّان عاش طفولة مستقّرة هادئة وعاديّة وعندما جاءت أحداث 25 نيسان 1948 يوم الهجوم الكبير على عكا، هذا اليوم الذي عاشه غسّان بكل تفاصيله، بأحداثه المأساوية التي جرت أمام عينيه فقد كان بيت جدّي لأمي "حيث أقمنا بعد رحيلنا من يافا إلى عكا" ملاصقاً للمستشفى الوطني الذي كان يستقبل في كل لحظة الجرحى والقتلى.

ذكر والدي في مذكّراته:

ـ بتاريخ 1948/4/26 صحونا صباحاً على صوت الرصاص والقذائف التي تطلق باتجاه بيوتنا بكثافة من جهة محطة القطار، فخرج ولدي غازي وأحمد السالم وفاروق غندور وأخي صبحي يحملون بواريدهم ويطلقون الرصاص من بيت الدرج باتجاه اليهود المهاجمين، وخرجت لأستطلع الأمر حيث رأيت بعيني جثة رجل عربي لم أتبين من هو ملقاة في وسط الشارع. وكان ولدي غسّان حول أقاربه يجمع أغلفة الرصاص الفارغة الساخنة، في المساء لاحظت بعض الحروق على كفيّه، ورأيت في عينيه نظرة لم أرها من قبل، ارتمى على صدري، لاحظت أنه مقبل على البكاء، فبكينا سويّاً..

في 29 نيسان 1948 خرجنا من عكا، أكثر من ثماني عائلات مع أمتعة بسيطة في صندوق سيارة "كميون" متنقّلين بين صيدا والصالحية والميّة وميّة.

إلى أن استقر بنا المقام "عند أقرب قرية للعودة منها كما كان يبدو الوضع العام إلى فلسطين" في قرية الغازيّة أقصى جنوب لبنان وفي بيت متواضع على قمّة تلّ صغير قدمّه لنا الرجل الطيب "إبراهيم أبو بيقه"..

ولا أريد أن أستفيض بسرد التفاصيل المأساوية التي عشناها، فقد أتى الكثيرون على ذكرها، وهي لا تختلف بشكل أو بآخر عن الظروف التي عانى منها الشعب الفلسطيني بكامله في تلك المرحلة الصعبة..

ويكفي أن أقول أن مجرد القدرة على قيد الحياة كان يعتبر إنجازاً ليس له مثيل..

في 1948/6/8 غادرنا (الغازّية) على متن قطار مخصص لنقل الحيوانات، نقلنا مع الآلاف إلى مدينة حمص في طريقه إلى حلب حيث كان المكان هناك معدّاً لاستقبال أفواج اللاجئين. لكّن والدي أصّر على السلطات أن ننزل في حمص لنعود منها إلى دمشق، ومنها إلى قرية (الزبداني) القريبة من دمشق والتي كانت في الأيام الخوالي المصيف المفضّل لأسرتي لقضاء إجازات الصيف..

وفي 1948/6/20 أقمنا في بيت السيد (أبو علي الزين) في الزبداني، وفيها تعلّم أخواي غازي وغسّان صنع أكياس الورق من مخلفات أكياس الإسمنت بعد لصقها بصمغ الأشجار المحلول بالماء لبيعها بقروش في الأسواق المجاورة، الأمر الذي

ساعد إلى جانب خروجنا اليومي للتفتيش عن النباتات الصالحة للأكل في البراري والجبال، وكذلك أصناف الفواكه وأحشاء وأطراف الخراف المذبوحة المقدّمة لنا من السكّان الطيبين، كانت محور الارتكاز لاستمرارنا على قيد الحياة..

في 1948/10/19 عدنا إلى دمشق ودخل غسّان مدرسة الكلّية العلمية الوطنية وكانت في حي سوق ساروجة وسجل مع طلاّب الصف الأول الإعدادي، ومنذ 1949/4/8 وحتى 22 أيّار 1952 أقمنا في حي الشابكلية أحد أحياء القنوات المتفرعة عن شارع النصر في بيت شعبي صغير وقديم..

في هذه الفترة بالذات بدت فيها ملامح الاستقرار النسبي للأسرة، بعد أن تمكّن والدي من العمل لفترة قصيرة كمحاسب عند أحد تجّار الخضراوات في سوق الهال ريثما سمح له بممارسة أعمال المحاماة رسمياً، وافتتح مكتباً له في إحدى غرف البيت القريب من دوائر المحاكم. واستطاعت شقيقتي الكبرى فايزة النجاح بإعجاز والحصول على الشهادة الثانوية في زمن قياسي والعمل كمدرّسة في الأرياف ممّا كان يفرض على أحدنا وغالباً غسّان مرافقتها. ومن ثم توسط أحد الأقرباء لتأمين سفرها إلى الكويت للعمل كمدرّسة أيضاً وحصول أخي غازي "الذي يكبر غسّان بثلاث سنوات، ومن المفارقات أنه استشهد بعد استشهاد غسّان بثلاث سنوات 1975/4/7 إثر حادث مأساوي" على عمل في معمل الزجاج.. هذه الفترة حملت فوق تراكمات أحداث الماضي القريب والبعيد البذور التي شكّلت فيما بعد شخصية غسّان..

بتاريخ 1949/8/9 كان اليوم الأول الذي يخرج فيه غسّان برفقة شقيقه غازي للعمل (عرضحالجي) كاتب استدعاءات. على آلة كاتبة مستأجرة أمام بناء العابد مجمّع المحاكم سابقاً، والعودة مساءً للعمل أيضاً مع الباقين في طيّ ملازم الكتب والصحف والمجلاّت لصالح المطابع القريبة بأجور زهيدة..

بتاريخ 1951/11/25 وبينما كان غسّان في رحلة إلى جبل قاسيون مع رفاقه أذكر منهم محمود رمضان وسهيل عيّاش وآخر من آل البرغوثي، سقط وكسرت ساقه اليسرى كسراً مضاعفاً أقعده في البيت أكثر من ثلاثة أشهر كتب خلالها بعض الصور التمثيلية "قدّمت في الإذاعة السورية" فيما بعد، والكثير من القصص القصيرة، ورسم العديد من اللوحات، أهمها ما كان يرسمه على الجبيرة التي تحمل ساقه المكسورة والتي لو قدّر لها أن تعيش لكانت "حسب رأيي" من أروع ما رسُم لطفل في مثل سنّه تلك. وأنشأ بمخيّلاتنا الصغيرة قواعد صور من خلال قصصه وحكاياته المتسلسلة أرست فيما بعد "في تكويني على الأقل" ركائز انتماء والتزام ما زالت تعيش في تفكيري وممارستي وكتاباتي حتى الآن..

ذكر والدي رحمه الله في مذكّراته:

- بتاريخ 1950/2/12 أرسلت تحريراً إلى وزير خارجية إيطاليا بشأن ميول غسّان. وأنا شخصياً لا أشك بأن المستقبل باسم وزاهر أمام غسّان، خصوصاً في الرسم والخط والأدب العربي سواءً في نطقه أو كتابته أو ارتجاله..

في 1950/2/21 انتقل غسّان إلى مدرسة الثانوية الأهلية مديرها المربي سليم اليازجي استعداداً لتقديم فحوص الشهادة الإعدادية (البروفيه)..

عودّنا غسّان أن تكون هداياه لنا بالمناسبات "مولد أحدنا أو الأعياد الدينية والوطنية" رسائل أو لوحات يرسمها. اقتطف ملخّصاً من رسالة كتبها لأخته "سهى" بمناسبة عيد ميلادها الرابع في 2/21/ 1950 قال فيها:

(أشرقت في حياتنا العقيمة أملاً بعث فينا حب الاستمرار. نحتفل بعيدك الرابع والوطن خلفنا نقطة بيضاء وسط بركة من الدماء، أشهد أنني جزعت على فلسطين جزعاً تصورت أن الحياة لن تستمر

بعده... أسأل الله أن يجعل عيدك الخامس فوق أرض الوطن، وتحت ظلال العروبة)..

في هذه الفترة أيضاً توطدت العلاقة الحميمة بينه وبين فايزة وغازي على وجه التحديد فقد كان يرى فيهما المثل الأعلى للتضحية والإيثار. وقد كانا كذلك في الحقيقة.!

في 22 أيار 1952 انتقلنا إلى بيت آخر في منطقة الشويكة بستان الحجر.

وبتاريخ 1953/9/29 تقدّم والدي بطلب رسمي لينسب غسّان إلى مدرسة تعليم الملاحة الجويّة. لكن هذا الطلب أهمل فيما بعد..

بتاريخ 1953/11/18 باشر غسّان بعد حصوله على الشهادة الإعدادية العمل في مدارس الوكالة كمعلم لمادّة الرسم في معهد فلسطين، الأليانس إلى جانب مواصلة دراسته للشهادة الثانوية، يومها جرى التعارف بينه وبين الأستاذ محمود فلاّحة "رحمه الله" الذي عرّفه على الدكتور جورج حبش. وأعتقد أن ذلك اليوم كان بداية انتمائه إلى "حركة القوميين العرب"..

ومع عمله كمعلّم في مدارس الوكالة، عمل أحياناً كمعلم أيضاً في مدرسة دوحة الوطن الخاصّة، وعمل لفترة قصيرة كرسّام في مكتب مجلّة "الإنشاء"..

في كانون الأول 1954 نال غسّان بنجاح الشهادة الثانوية الفرع الأدبي وسجّل انتسابه إلى الجامعة السورية كليّة الآداب. وفي 1955/3/6 كتب والدي في مذكّراته:

ـ تأكدت اليوم أن غسّان منتسب إلى حركة القوميين العرب ويعمل في جريدة الرأي الناطقة باسمهم ويقضي معظم أوقاته في مكاتبها..

اعتصم مع رفاق له في مكاتب جريدة "الأيام" السورية من صباح الاثنين 1955/4/25 وحتى مساء الأحد 1955/5/1 مع إضراب عن الطعام، لتحقيق مطالب تتعلق بالمعلمين، كما أنه عمل في جريدة الأيام منذ بداية حزيران 1955 حتى أواسط آب 1955 من الساعة 9 إلى 12 ليلاً.

في 1955/9/12 سافر إلى الكويت للعمل كمعلم في مدارس المعارف.

يقول والدي باختصار:

ـ كانت رسائله لنا رائعة..!

بتاريخ 1956/9/28 انتقلنا إلى بيتنا الأخير الذي ساهمنا جميعاً برفع قوائمه حجراً فوق حجر..

في 1959/5/31 اكتشفنا أثناء عطلة غسّان الصيفية أنه مريض بالسكّري بسبب الإرهاق والعمل المتواصل وليست الوراثة.. إضافة لإصابته بمرض الروماتيزم..

وقد كان يعمل في الوقت نفسه في صحيفة الحرّية ويكتب في صحف ومجلاّت عديدة أهمّها مجلّة الثقافة السورية إضافة لعمله الثابت في جريدة الرأي..

في 1959/7/13 سافر مع الدكتور حبش إلى بيروت وكان ما يزال يعمل في الكويت، وفي 9/29 /1960 قدّم استقالته من العمل في الكويت، وسافر مرة أخرى إلى بيروت في 1960/10/28 بهويّة عمانية يرتدي الكوفية والعقال ليستقر فيها نهائياً..

كتب والدي في مذكّراته:

(كنت أتمنى أن يكون غسّان وأخوته المشتتون في أنحاء العالم إلى جانبي نعيش معاً في بيت واحد ساهموا جميعاً في إرساء أساسه، لكنني رغم ذلك أقرأ لغسّان كل يوم وأعرف المقالات التي يكتبها بأسماء مستعارة. أخاف عليه، وأفخر به، أحسّ أنه سيصير ذا شأن عظيم، أحسّ به امتداداً لنا. فقد خلقت فيه المعاناة بشتى صورها وأشكالها والتي عاشها يوماً بيوم الصورة الحقيقية للفلسطيني.. وفقك الله يا غسّان.. يا قطعة غالية من كبدي)..

وأجدها مناسبة كي أتحدث عن إبداع غسان في جانب قد لا يعرف عنه الكثيرون، على الرغم من

أنه على خط الالتزام، إلا أنه يخرج عن توجّه غسان الوطني بما يخص القضية الفلسطينية، وهنا تحضرني مجموعة أسئلة بما يخصّ هذا التوجّه، فأقول: هل نستطيع أن نضع "أنموذج" كتابة النقد الساخر تحديداً تحت عنوان ما، أن نقول مثلاً الأدب الساخر، أو الإبداع الساخر، أو الالتزام الساخر.؟

أو أن نقول أن مثل هذه الكتابة "حديثة كانت أم قديمة" تمثل شكلاً أو منهجاً أو جنساً من أجناس وأشكال الأدب بالعام، أو أنها شعبة من شعبه.؟

أقول نعم.. إذا امتلكت الشروط اللازمة، وإذا امتلك كاتبها الأدوات.

يقول غسّان كنفاني:

(إن فّن السخرية هو أصعب فنون الكتابة على الإطلاق، إذ المطلوب من الكاتب أن يقنع القارئ "بالإضافة إلى جميع البنود المعروفة في الكتابة".. بأنّ دمه خفيف).

مؤكّداً بوضوح وجلاء لا يقبل الخلط، ويحذّر من الاستسهال فيقول: (إن الجملة الساخرة الأفضل، هي الجملة التي يبذل فيها جهد أكبر..)

ولعلني ما تعجّلت، عندما ذكرت الاسم الحقيقي لـ (فارس فارس) أو لـ (أ. ف) أو لـ (غينكاف) أو لـ (هشام).... الخ. وكلها تواقيع مستعارة كان يختفي وراءها غسّان كنفاني في كتاباته النقدية الساخرة، وخصوصاً في جريدة المحرر بشكل يوميات تحت عنوان "بإيجاز". وفي مجلة الصيّاد تحت عنوان "كلمة نقد" وفي ملحق الأنوار الأسبوعي تحت العنوان نفسه. وامتدّت منذ العام 1965 وحتى أوائل تموز 1972.

ولا بد أن يبرز السؤال الهام.

لماذا كتب غسّان كنفاني ما كتب، بأسماء مستعارة.؟

وقد أصحح صيغة السؤال حتى يكون مفهوماً أكثر.

لماذا كتب غسّان هذا النوع والشكل "على وجه التحديد" من الكتابة متواريا وراء أسماء مستعارة.؟

أستعير الجواب من الأستاذ محمد دكروب الذي يقول:

(تحت قناع "الاسم المستعار" كان غسّان كنفاني ينطلق على هواه. يتحرر إلى حّد كبير من صفة كونه غسّان كنفاني المناضل الفلسطيني الحزبي الملتزم والمسؤول، ينتقد ويسخر ويتمسخر ويفضح ويكشف الزيف "في الفن وفي الموقف" بما لم يكن ليتيح لنفسه أن يكتبه تحت خيمة اسمه المعروف، فتظنه انزلق على هواه الفردي المحض)..

إنه بذلك يفك قليلاً القيود الصارمة التي فرضها على نفسه، وفرضتها عليه مسؤولياته الجسيمة النضالية في الإطار الفلسطيني دائماً، كقيادي عليه في كل وقت شأن الشرفاء أن يراقب نفسه وكلماته وآراءه، ليذهب في وقت ما إلى معين آخر غير ملحوظ، وباسم مستعار، يكتب آراءه في كتابات عامّة ليست بعيدة عن ثقافة واهتمام والتزام غسّان كنفاني، تتمحّور حول القضايا الجادّة بوجه العموم تحرّضه الخوض في مسألة المقال الأدبي والنقد بالعام، والنقد الساخر بالخصوص. ومن هنا فكتابات غسّان "بأسماء مستعارة" كانت تختلف تماماً عن كتابات غسان كنفاني "نوعياً" بحيث تتيح له الكتابة "بالاستعارة" أن يكون على قدر أكبر من الجرأة والمناكفة والمسخرة في إطار الأفق العربي أيضاً المتنوع بالموضوعات.

(لهذا استطاع "فارس فارس" أن يضلّل الكثيرين، وربما حتى اليوم الأخير "بل ربما حتى الآن" عن معرفة اسمه الحقيقي.؟)

وحتى لا يفسّر هذا على أنه ضرب من العبثية، يضيف الأستاذ دكروب:

(إذا تابعت ما يكتبه "فارس فارس" متمعناً ومتذوّقاً، ترى أن الساخر يلتزم بأعلى درجات الأمانة للخّط النضالي الفكري السياسي، والفنّي خصوصاً، لغسّان كنفاني..)

وحتى لا تنسب الكتابات الساخرة "الجادّة" التي دأب على كتابتها غسّان كنفاني بأسماء

مستعارة إلى ضرب من الرغبة في التسلية أو السطحية ليس إلا.. يقول الأستاذ دكروب:

(تلك الصفحات الساخرة تكشف عن اطلاع واسع عميق، ومتابعة متواصلة ودقيقة إلى حد كبير لآخر تيّارات الفكر والفن والصرعات التجديدية التي حفل بها زمان الستينات في بلادنا العربية وفي العالم)..

ويضيف بحماسة ورؤية جلّية واضحة كونه كان الأقرب من غسّان في مراحل كثيرة ومديدة: (السخرية في كتابات فارس فارس هي في عمقها وغاياتها، فن جاد جداً، شأن أي سخرية أصيلة تحترم ذاتها وتحترم كونها فنّاً هادفاً بالأساس سواءً في أدبنا العربي أم في آداب الأقوام الأخرى)

ويقول غسان كنفاني:

(الأدب الساخر ليس تسلية، وليس قتلاً للوقت، ولكنّه درجة عالية من النقد) ويضيف (السخرية ليست تنكيتاً ساذجاً على مظاهر الأشياء، ولكنها تشبه نوعاً خاصّاً من التحليل العميق. إن الفارق بين النكتجي وبين الكاتب الساخر يشابه الفرق بين الحنطور والطائرة. وإذا لم يكن للكاتب الساخر نظرية فكرية فإنه يضحى مهرّجاً)..

ومن هذه المبدئيات كان غسان كنفاني في كتاباته الساخرة خفيف الدم، وخبيراً لا يجارى في إثارة الضحك المفجع، بارع النكتة، سخريته جارحة، يكشف ويفضح ويعرّي التفاهات والسفاهات و(فقر الدم الأدبي أو الفكري).. وكان في هذا كله "وهذه ميزة" جادّاً جداً.

ولا بد أن أعترف أن بحث غسّان عن الموضوعات "الأعمال الأدبية" التي يُدخلها مشرحته كان دقيقاً ومتلهّفاً للإمساك بالتفاهات ليعمل مبضعه عليها وفيها لأنها بطبيعة الحال لضحالتها تغدو أسهل عرضة للنقد والسخرية و(لنشر سنسفيلها) حسب تعبيره.. ولأنها كما يصفها: (ولدت لئيمة، وستموت كذلك..!)

المفارقة التي أجد ضرورة للتوقف عندها قليلاً أن كتابات غسّان الساخرة جاءت بمعظمها في زمان هزيمة 5 حزيران. وهناك من يسأل..

هل يصح أن نكتب أدباً ضاحكاً ساخراً في زمان الانحدار.؟

يقول غسّان: (الكتابة الساخرة ضرورية في كل آن، وقد تكون ضرورية أكثر في زمان الهزيمة، فهي بالمحصلة سلاح لكشف وفضح وتمزيق الأقنعة)..

كما هي سلاح "له خصوصيته" في كشف جديد الفن، وجديد الحركة النضالية معاً ولو عبر الضحكة والسخرية التي تذهب مع غسّان وعلى لسان أبطاله المستعارين إلى أقصى درجات الجدّية الجارحة والموجعة والمفجعة أيضاً..

وعلى هذا المسار فقد صدر في حينه كتاب حديث "بعد عامين من هزيمة حزيران" يحمل عنواناً غريباً عجيباً.. (الأدّلة النقلية والحسّية على جريان الشمس وسكون الأرض، وإمكان الصعود إلى الكواكب).. مؤلفه جهبذ موسوعي ألمعي يحتل منصب رئيس إحدى الجامعات في دولة عربية "لا أجد ضرورة لذكر اسمه" وقد عمل هذا البروفسور على تقديم (براهينه العلمّية) من كلمات وأبيات متناثرة في بعض الشعر العربي القديم ومنها أبيات من شعر عنترة شخصياً، ليثبت بشكل دامغ أن الأرض راسية لا تتحرك ولا تدور ....الخ..

وقد وقع هذا الكتاب بين يدي غسّان (كما تهبط النعمة من السماء) وقبل أن يدخل في الحديث عن المضمون الفكري والبراهين العلمية للكاتب يقدم في بداية مقاله الساخر اقتراحاً أو لعلها عدّة اقتراحات تتلخص بما يلي:

(جرت العادة في هذه الأيام، وعند الدكاكين المتطورة، أن يقدّموا لك مجاناً صابونه إذا اشتريت علبة برش. وجوز كلسات إذا اشتريت بنطلوناً.. وهذا الأسلوب هو تطوير حضاري لما كانت أمهاتنا يسمينه

"عالبيعة الله يخليك!".. هذه المقدمة ضرورية كي أفسّر لماذا شعرت بأن الكتاب الذي اشتريته مؤخراً كان ناقصاً هدية "عالبيعة". فقد كان من المفروض أن تعطى معه مجّاناً سلّة مهملات، كإشارة إلى مصيره، أو على الأقل كان من المفروض أن تربط إليه عصا خيزران، وذلك كي ينهال القارئ على نفسه ضرباً بعد الانتهاء من قراءته، من باب الندم والنقد الذاتي.. إن ملخّص الكتاب "كما لا شك تخّمن" هو أن صاحبنا البروفسور...... أخذ على عاتقه في 75 صفحة، أن يبرهن لك ولي وللجدعان، أن الأرض ثابتة راسخة لا تتحرك قيد شعرة، وأن الشمس "أيّها الشاطر" هي التي تركض وتدور حول الأرض..) الصيّاد 1972/4/7

ليأتي السؤال البدهي: هل أمثال هذه الكتب هي من نتاج الهزيمة، أم هي من أسبابها.؟

وفي نقده لكتاب من نمط الصرعات السلبية للكتابة "الأدبية" الهذيانية والمدّعية يطرح تساؤلاته الساخرة على هذا النمط من الكتابة التافهة ولا يوجّهها إلى المؤلف فقط، (بل إلى بعض النقّاد المأخوذين بنغمة اللاوعي هذه، والذين ينضبعون بهكذا خزعبلات حداثية، وإلى هكذا كتاب تناسلت وتوالدت أنماط منهم حتى وقتنا هذا)

يكتب فارس فارس (غسان) في ملحق الأنوار 1968/1/14..

(إذا كان الفن هو التحرر من الوعي والعقل فينبغي أن يكون تجّار المخدرات هم الناشرين. وإذا كان الفنان هو الأكثر هروباً من مسؤولية الوعي، فإن بطحة عرق هي أكبر وحي. وإذا كان العمل الفني هو الهذيان الأكثر تحلّلاً، فإن المحشّشين والشمّامين والسكرانين هم أدباء العصر)

ثم يتناول بنقده كتاباً ثورياً جداً وواع جداً وواضح جداً، فيلعن سنسفيله وسنسفيل مؤلفه وناشره.. كتب في ملحق الأنوار "كلمة نقد" 1968/3/24..

(يسمي المؤلف القصص العشر في مجموعته (قصصاً ثورية). ولو كانت وكالة الاستخبارات الأمريكية تفهم، لطبعت من هذا الكتاب مئة مليون نسخة، وقصفت بها العالم الثوري حتى يطلق ثوريته)..

وهذا يبرز كما يقول الأستاذ دكروب (فارس فارس مدافعاً عن الفن الأصيل ضد كل زعيق باسم الثورية.. والزعيق "الثورجي" ليس معادياً للفن فقط، بل هو "في محصلته" معاد للثورة ولنضال الثوريين، ومعاد للتقدم على صعيدي الفن والمجتمع معاً)

وفي كثير من الأحيان كان فارس فارس منصفاً للكتابة الجّادة والجيدة، فقد قرأ كتاباً لروائي عراقي كان مغموراً في ذلك الوقت. كتب عنه في 1968/1/21..

(ومنذ السطر الأول لهذه الرواية، شعرت أنني بين أصابع رجل موهوب، أخذني في رحلة إلى أعماق العراق وأعماق أناسها، وردّ للأدب المعاصر في ذلك البلد السبّاق دائماً في الإنتاج الفني قيمه ومعناه، وأعطاني شيئاً كنت أفتّش عنه)..

ويقول عن قصة جيدة قرأها (هي واحدة من أجود ما يمكن للإنسان أن يقرأه في هذا العصر الأدبي الزفت..).

ثم يأتي بعد ذلك للحديث عن القصّة عموماً من منظوره فيقول..

(من المعروف أن العمل الفني، وعلى وجه الخصوص القصّة القصيرة، هو عمل ينجز الكاتب نصفه ويترك النصف الآخر للقارئ.. والبراعة الفنيّة هي أن يستطيع الكاتب بطريقة غير مباشرة إعطاء القارئ المفاتيح التي تستطيع أن تدلّه على أبواب وطرق ذلك النصف الآخر غير المكتوب في القصة يكتشفها القارئ أو "يكتبها" في خياله.. عكس ذلك نسميه "الاستغباء" أي الاعتقاد بأن القارئ رجل تافه لا يفهم، وأن على المؤلف أن يّدق الفهم في رأسه بالمطرقة) 1968/10/20..

ويقف غسان كنفاني أمام الشعر "الشعاراتي" الزاعق الذي يحمل الخزعبلات والخلط والادّعاء المزّيف والهذيان باسم حداثة مظلومة.

يقول ويكتب عن "عصابات الشعر" التي تمارس إرهابها: (إذا أنت لم تتذوق هذا الشعر وتتقبله وتعترف بثورته التجديدية وتتحمّس لها، فأنت جاهل متخلف ومتشبّث بالقديم!)..

ويعلن بشجاعة ووضوح (إنني لراغب حقاً في مصارحة شجاعة هنا. وهي باختصار إنني لا أفهم شيئاً من هذا الشعر.. فغالبية الشعر الذي نقرأه هذه الأيام يشبه كوابيس فتى مصاب بالحمّى وبالكبت وبهواية تسجيل هذيانه. ذلك أن هذه القصائد المعاصرة تتحدّث عن أمور خرافية.. مثل كأس فيه رؤوس دامية لعشيقة لها عشرون رجلاً تمطر على سهوب من الصدور المشرعة أمام انشقاق سماوي في وجه أزرق ينعكس على مرآة من الوحل. إنني أعلن أنني لا أفهم هذا الهذيان، وقد آن الأوان لنتّخلى عن خشيتنا من أن نتّهم بالجهل، ونبدأ بتأسيس ناد يضم بين صفوفه جميع الذين لديهم الجرأة على الإقرار بأنهم عجزوا عن فهم واستيعاب هذا الشعر، وسيكون على هذا النادي أن يلقي القبض في كل مكان على الشعراء هؤلاء، ويقدّمهم إلى المحاكمة بتهمة الغش والتزوير.)

يقول الأستاذ محمد دكروب..

(إن واحة فارس فارس التي خلقها غسان كنفاني ليفيء إليها مرة في الأسبوع، متخففاً من أعباء ومسؤوليات اسمه وصفته الحزبية النضالية والقيادية في حركة التحرر الوطني الفلسطينية. كانت، في حقيقتها ومسارها ذهاباً أعمق في اتّجاه القضية نفسها، وأن مفاعيل الهزيمة، سلباً وإيجاباً، حاضرة في النسيج العميق لهذه الكتابات كلها، وحاضرة كذلك وبصورة مباشرة في عدد من الجدالات ذات اللغة الساخرة، وذات الطابع الجدّي على حد سواء)..

آخر مقال لفارس فارس نشرته مجلّة الصيّاد في 16 تموز 1972 بعد أسبوع من استشهاد غسان كان بعنوان "ملحمة المعزاية والذئب" ولأول مرة باسم غسّان كنفاني..

مقال ساخر وجدّي حتى العظم.. يكشف فيه غسان الانحياز الفاضح في الصحافة الغربية إلى جانب "إسرائيل" ضحية الإرهاب البربري. وحالة العداء المتأصل والمستمر ضّد الفلسطينيين والعرب، وقد أقول بوعي ورويّة أن هذا المقال يصلح ليكون الأنموذج للعنوان الذي تساءلنا عنه منذ البداية، النقد والنقد الساخر.

يقول الأستاذ محمد دكروب: (عندما تقرأ هذا المقال تغّص.. تتلامح أمامك صورة غسّان كنفاني نفسه متقدماً باتجاه الموت، كأن غسّان تنبأ، هنا، بأن المخابرات الإسرائيلية سوف تغتاله..)

اغتيل صباح 8 تمّوز 1972، ونشر المقال بعد أسبوع من الاغتيال..

في التمهيد الحزين للمقال الأخير من مقالات (فارس غسّان كنفاني فارس) كتبت مجلّة الصيّاد..

(هذا المقال الذي كتبه غسّان كنفاني قبل أيام من استشهاده، لم يكن مقدّراً له أن يكون باسم فارس فارس.. ولم يكن مقدّراً له أيضاً أن ينشر باسم كاتبه الحقيقي: غسّان كنفاني)

يقول الأستاذ دكروب..(يا فارس فارس "أيها القلم الساخر الجارح الرائي، النادر في سخريته وفي صدقه، الغاضب بوجه مهازل زمانك ومهزلات بعض رجالات قومك.. الكاشف الفاضح للمزوّرين والمزيّفين والمتاجرين بالقضية والناس" أين، الآن، أنت..؟)

وضعت الموساد "الإسرائيلية" تحت مقعد سيارته عبوة ناسفة قدّرت زنتها بـ 9 كيلو غرام من الـ ت/ن/ت شديد الانفجار..!

في الساعة الحادية عشرة من صباح يوم السبت 8 تمّوز 1972 انفجرت العبوة.. واستشهد غسّان كنفاني مع الصبيّة لميس نجم، ابنة أخته الغالية فايزة.

أخيراً.. يا أخي وصديقي ومثلي الأعلى والأغلى.

هذه الحقب والمعلومات التي أتصوّر أنها كانت غائبة عن علم من كتبوا عنك وأرّخوا لك ودرسوا مآثرك.

وها أنا ذا أسمعك تردد من جديد:

ـ بعد الموت تتبدّل الأشياء، يسافر دم القربى عبر المسافات، يمهّد سبل الخلاص للقادمين..

❑❑